

El diseño de indumentaria y las proyecciones de género.

Laura Zambrini.

Cita:

Laura Zambrini (2017). *El diseño de indumentaria y las proyecciones de género. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/84>

El diseño de indumentaria y las proyecciones de género

Autora: Dra. Laura Zambrini

Eje Temático: 1

Nombre de mesa: Mesa 35: Sociología y Diseño: Repensar la cultura material

Institución de pertenencia: FADU-UBA/ CONICET

E-mail: laura.zambrini@gmail.com

Resumen:

Este trabajo establece al campo del diseño de indumentaria como un espacio propicio para la reflexión académica acerca de las proyecciones de género. Es decir, se analizan los usos sociales de la vestimenta y los significados culturales del vestir según el contexto sociohistórico desde una perspectiva sociológica y de género.

Palabras clave: Género, Diseño, Indumentaria.

La indumentaria como objeto de estudio sociológico

La indumentaria es un objeto de estudio que ha sufrido cierto descuido en la academia; sin embargo, algunos trabajos socio-históricos destacaron las diferentes funciones sociales que la misma desempeñó de acuerdo a cada época y contexto particular. Por ejemplo, desde lo simbólico puede expresar valores y marcas culturales de tipo religioso, político, jerárquico, distintivo y de género. En ese sentido, para la disciplina sociológica, la práctica cotidiana de vestir nuestros cuerpos, a pesar de ser un acto privado, es definida como una práctica social puesto que nos vestimos para interactuar con otros sujetos en un contexto social más amplio. Además, dichas prácticas se realizan a partir de normas, códigos y valores construidos culturalmente respecto de cómo debe una persona presentarse en la esfera social. Específicamente, la sociología de la cultura, orientada a los estudios del vestir y la moda, ha incorporado las categorías fenomenológicas de tiempo y espacio, para visualizar cómo la experiencia de cuidar y presentar el cuerpo está social, espacial y temporalmente constituida (Entwistle, 2002). Por lo tanto, la indumentaria puede definirse como un artefacto cultural que expresa rasgos de la época y de la sociedad en la que está inserta, formando parte de la cultura material.

En particular, este trabajo sostiene que la indumentaria en Occidente ha tenido un papel significativo en la clasificación de los géneros en términos binarios y en la regulación cultural de las sexualidades (Zambrini, 2010). Desde esta mirada, la historia de la moda puede ponerse en diálogo con la historia del dispositivo de la sexualidad planteado por Foucault (2003). Esto es, el siglo XIX es el período clave para entender el contexto histórico en que se acentuaron las polarizaciones en las formas de vestir de acuerdo a las diferencias de género entre mujeres y varones. En sintonía, el siglo XIX fue la etapa en que se consolidaron los discursos de la ciencia positivista que brindaron los argumentos ideológicos que explicaban la relación natural entre sexo, género, cuerpo y heterosexualidad. Con todo, la cuestión de la desviación de las normas conllevó a la producción de categorías sobre la identidad que clasificaban y, a la vez, estigmatizaban a quienes ejercieran acciones que trascendieran dichas normas. En suma, la presentación corporal ocupó un lugar preponderante en lo que atañe a la clasificación de esas identidades sociales y en la consolidación de los discursos y/o representaciones visuales de la modernidad industrial. Por lo tanto, la indumentaria ha tallado históricamente

huellas culturales en las corporalidades, en principio, en dos sentidos: por un lado, en la distinción de clase social; y por otro, en la concepción binaria de las identidades de género hasta nuestros días.

Moda y Modernidad Industrial

Tal como se dijera anteriormente, la indumentaria puede ser caracterizada como un complemento del dispositivo de la sexualidad que se configura a través de la presentación corporal. Para desplegar estas premisas, aquí se sintetizan algunos rasgos de la historia de la vestimenta, destacando que en el siglo XIX se acentuaron las polarizaciones en las formas de vestir de acuerdo a las diferencias de género entre mujeres y varones. Sabemos que el siglo XIX es el período relevante para entender la consolidación de la sexualidad como dispositivo (Foucault, 2003). Esto es, la producción histórica de las sexualidades como tales, caracterizadas por el pensamiento binario y la heterosexualidad obligatoria. Además, el siglo XIX fue la etapa en que se fortalecieron los discursos amparados por la ciencia positivista, cuya impronta transformaba en una desviación a todas las prácticas no heterosexuales. Así, los discursos de la medicina y la criminología brindaron los argumentos ideológicos e imaginariamente objetivos que explicaban la relación natural entre sexo, género y heterosexualidad. La cuestión de la desviación de las normas conllevó a la producción de categorías identitarias que clasificaban y, a la vez, condenaban a quienes ejercieran acciones que trascendieran dichas normativas. Al respecto, la presentación corporal ocupó un lugar preponderante en lo que atañe a la inteligibilidad y naturalización de las identidades sociales.

En el siglo XIX, la vestimenta incrementó la división entre los imaginarios femeninos y masculinos. Es decir, se recreó a través de la moda dos patrones en las formas de vestir que resultaron ser binarios y excluyentes entre sí: 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. Esta etapa es

denominada “la gran renuncia del siglo XIX”, porque los valores del puritanismo de la etapa victoriana y los cambios producidos por la revolución industrial transformaron los comportamientos sociales y las relaciones cotidianas. Desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX, la historia de la moda evidencia que tantos varones como mujeres solían vestirse de manera extravagante y lúdica. Nobles y burgueses compitieron por el poder a través de las ropas hasta alrededor de la década de 1830, luego los valores puritanos y los cambios causados por la Revolución Industrial reestructuraron los comportamientos sociales y también las lógicas del vestir. El traje masculino tendió a la uniformidad y a la sobriedad -a diferencia de los usados en la etapa aristocrática en las cortes- y les permitió a los varones connotar rectitud, elegancia, formalismo, limpieza y distinción social, en oposición a la estética de la belleza y la sensualidad que eran considerados atributos exclusivos de lo femenino.

La figura de la gran renuncia posibilita reflexionar sobre las implicancias simbólicas y políticas que tuvieron, por un lado la separación genérica de los modos de vestir entre varones y mujeres; y por otro, que los elementos decorativos/ornamentales dejaran de formar parte de los atuendos masculinos y quedaran remitidos al universo femenino. El vestuario de los varones perdió su función ornamental y privilegió la uniformidad como un atributo de decoro y de buen vestir, pero especialmente como un atributo de masculinidad. De este modo, la indumentaria masculina además de marcar la distinción social y el acceso a los ámbitos de poder ligados a lo público y lo económico; a su vez, pasó a simbolizar la naturalización de la identidad sexual y/o de género en oposición a la identidad femenina, y viceversa. Como se dijera, existe una consonancia entre la ideología de la época en torno a la heterosexualidad obligatoria y las normativas en torno a las maneras de presentación corporal que tendieron a consolidar lo binario también en la vestimenta.

En relación a los modos de vestir de las mujeres, el traje femenino en el 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 ya a primera vista, se diferenciaba de lo masculino. No obstante, dentro del universo femenino también hubo subdivisiones pues la doble moral victoriana hacía diferencias entre las mujeres que se podían visualizar a través del vestir. Por otra parte, las modas femeninas estaban basadas en el uso de prendas que dificultaban los movimientos corporales de las mujeres. Esto consolidaba el

imaginario moderno que las alejó de la fase productiva. Se reificaba la supuesta división entre una esfera pública (asociada a lo masculino) de la otra esfera privada, ligada a lo doméstico como ámbito de la femineidad. Dichos estilos de vestimenta también remarcaron la distinción de clase social porque no todas las mujeres quedaron por fuera del mundo del trabajo. Sin embargo, cuánto 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 Barreiro, 1998).

Diseño, Moda y Modernidad Industrial

Cabe destacar que los orígenes del diseño como campo disciplinar están estrechamente relacionados principalmente con dos cuestiones: a) los discursos y representaciones de la modernidad industrial y b) la arquitectura y el movimiento moderno.

En especial, a principios del siglo XX, los denominados pioneros del diseño moderno conceptualizaron la “buena forma” como una morfología funcionalista ligada a la producción industrial y al positivismo (Arfuch y Devalle, 2009 y Devalle, 2009). De allí que el tradicional lema que señalaba que *“la forma sigue a la función”* determinó un modo de hacer y pensar las disciplinas del diseño (Sullivan, 1896). Esta mirada particular estaba basada en dejar de lado algunas prácticas de las “artes y oficios” en pos de circunscribir la especificidad del diseño a las tareas racionales ligadas a la industria.

Desde sus inicios los discursos dominantes del diseño se han cruzado con el modelo del movimiento moderno, el positivismo y la consolidación del imaginario burgués como visión privilegiada. En palabras de Devalle: *“la geometrización de las líneas, la simplificación de las curvas, la apelación a materiales industriales fue la respuesta que la pujante burguesía ofreció como modo de aggiornamento de un valor estético clásico articulado a la idea de belleza como sinónimo del virtuosismo”* (Devalle, 2009: 76). Es decir, un contexto histórico que, desde una perspectiva de género, se arraigaba en la ideología positivista de las esferas separadas en torno a lo público y privado. Esto es, lo masculino asociado a lo productivo (actividad pública asociada al trabajo y la política) y lo femenino relacionado a lo reproductivo (la actividad doméstica y el hogar).

Dicho esquema no fue diferente en el embrionario campo del diseño a inicios del siglo XX; mientras que los varones tuvieron asignada una función determinante en las áreas productivas del diseño (producción industrial), las mujeres en cambio fueron relegadas a

actividades relativas a lo doméstico (artes decorativas, joyería, ilustración, textil, cerámica, etc.).

A modo ilustrativo, el arquitecto Adolf Loos en el año 1908 estableció que *“el ornamento era un delito”*. Él fue considerado uno de los pioneros del movimiento moderno a partir de su doctrina contra el ornamento. En ese sentido, sostuvo que el exceso decorativo provocaba una innecesaria pérdida irracional de trabajo, tiempo y dinero. O sea, el concepto de estructura por sobre el ornamento y el empleo de las formas geométricas básicas y los colores primarios puros también cobró fuerza entrado el siglo XX. Esta es una de las razones más significativas por las cuales la moda y el diseño de vestidos no encontraron un espacio de reconocimiento en el embrionario campo del diseño. La asociación tácita con lo femenino, el adorno, el derroche y la banalidad harían que las disciplinas del diseño no le brindaran el mismo status al campo textil y la moda (Zambrini, 2015).

Sin embargo, existen ciertas marcas del modernismo en el campo de la moda que expresan la ideología de la época señalada y su pertenencia al campo proyectual. Tal como vimos, a partir del siglo XIX, a través de la indumentaria se delimitaron las diferencias de género de modo binario de modo insoslayable. En sintonía con el pronunciamiento de A. Loos sobre la relación entre el ornamento y el delito, a principios del siglo XX, una de las primeras marcas del movimiento moderno en el campo del vestir y la moda puede encontrarse por ejemplo en los trabajos del diseñador Paul Poiret. Entre las contribuciones más relevantes se destacan la eliminación del corsé del vestuario femenino y la simplificación del patronaje sin que eso pusiera en cuestión el ideal de la elegancia y distinción pretendida por la moral burguesa. Además, se le reconoce la incorporación del uso de la falda-pantalón en las mujeres. Tal como se afirmara, a partir de la modernidad industrial la falda fue asociada exclusivamente a lo femenino así como el pantalón a lo masculino y por ende, al poder (Bard, 2012).

No obstante, luego de la primera posguerra en el siglo XX, Coco Chanel impulsó la organización de la moda acorde a los principios estéticos de la arquitectura moderna (Zambrini, 2017). Esto es, los lemas mencionados del modernismo tales como *“Menos es más”* y *“La forma sigue a la función”* también se expresaron en los diseños de Chanel marcando un antes y un después en la historia del vestido occidental. Su mayor legado consistió en adaptar los pantalones y trajes sastres masculinos a las siluetas femeninas. El pantalón y el traje femenino, el uso de las rayas en las estampas así como el vestido negro expresan el traspaso del ideal de neutralidad, funcionalidad y simpleza

del modernismo hacia el campo de la moda. Asimismo, es preciso destacar que, a pesar de compartir los mismos lenguajes del diseño, la indumentaria tiene la particularidad de ser llevada en el cuerpo de los sujetos; rasgo que la distingue de otros objetos. En ese sentido, diseñar indumentaria supone el diseño de los géneros (Zambrini, 2015).

La perspectiva de género en el diseño

A partir de lo expuesto, conocimos que la división arbitraria entre lo público y privado señalada por el feminismo también se manifestó en el campo del diseño. En esa directriz, autoras tales como Attfield (1989), Buckley (1989) y Kirkham (2000) se encargaron de denunciar el silenciamiento histórico de las mujeres en el campo del diseño y la supremacía de lo masculino como visión privilegiada. Esto es, habilitaron el cuestionamiento del 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 que supone pensar la producción de los objetos despojados de toda relación histórica y social.

La crítica feminista hizo evidente que el canon se erigía como un valor universal y neutro, a la vez que deja por fuera otros discursos, prácticas y sujetos en detrimento de lo femenino. Por ejemplo, la denominada segunda ola feminista apuntó a desnaturalizar la categoría mujer como categoría social y no natural. Entre otras cuestiones, bajo el influjo del existencialismo francés de Beauvoir (1949) propuso pensar el género como una construcción social. A su vez, la segunda ola también estuvo potenciada por los aportes de feministas norteamericanas tales como Freidan (1950) y 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. Según Pérez (2012) allí cobró fuerza una imagen del hogar como espacio confortable para el consumo de nuevas tecnologías y artefactos de diseño industrial. Esto generó una suerte de profesionalización del ama de casa a partir de la mecanización de las tareas domésticas y de una resignificación de las responsabilidades de las mujeres en el hogar (Colomina, 2006).

En las últimas décadas, la renovación teórica y conceptual en las ciencias sociales posibilitó el estallido de las principales categorías modernas para pensar las problemáticas de las identidades de género. Especialmente, se destacan las aportaciones de la tercera ola feminista y su particular pregunta por los usos sociales del lenguaje.

Los vínculos entre el feminismo de la tercera ola y la corriente de pensamiento post estructuralista habilitaron la configuración de nuevas herramientas conceptuales que resultaron sustantivas para abordar y comprender las posiciones de sujeto femeninos en los contextos actuales (Femenías, 2003). 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 (Davis, 1981).

Estas nuevas formas de expresiones subjetivas también han tenido su impacto en el campo proyectual y la moda. Concretamente, en los últimas décadas, dichas herramientas teóricas nos permiten cuestionar la idea de la neutralidad en el diseño como un discurso ideológico que deja por fuera otros modos de representación. En particular, son numerosos los trabajos feministas y de las ciencias sociales que han denunciado al campo de moda como un espacio propicio para la producción de diversas formas de violencias simbólicas y de cosificación del cuerpo femenino en sentido amplio.

Sin concluir la temática, hasta aquí se intentó plantear que repensar el diseño, y en particular el diseño de indumentaria, desde una perspectiva de género nos habilita a reparar de modo crítico en las proyecciones de estereotipos femeninos y/o masculinos. Y a su vez, nos permite desmitificar la idea de neutralidad en pos de visibilizar las ideologías que subyacen en la producción tanto de objetos como de cuerpos en la cultura visual contemporánea.

Bibliografía

-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 *Design History and the History of Design*, Walker, J. (comp.), Londres: Pluto Press.

-Bard, C. (2012). *Historia política del pantalón*. Buenos Aires: Tusquest.

- 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.
- Colomina, Beatriz (2006) *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar.
- Davis, Angela (1981). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- de Beauvoir, S. (2000). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Entwistle, Joanne (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.
- Foucault, Michel (2003). *Historia de la sexualidad. Vol. I: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- 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>.
- 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.
- Martínez Barreiro, Ana (1998) *La moda en las sociedades modernas*. Madrid: Tecnos.
- Pérez, I. (2012). *El hogar tecnificado. Familias, Género y Vida Cotidiana (1940-1970)*. Buenos Aires: Biblos.
- Sullivan, L. H. (1896). "The Tall Office Building Artistically Considered" en *Lippincott's Magazine* (pp. 403-409), Filadelfia.
- 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) "De diseñadoras, diseñadores y diseños. Reflexiones desde una perspectiva de género" en *Revista Iconofacto*, vol 11, Nro. 17. Medellín, Colombia.
- Zambrini, L. (2017) "Poética y política de la moda" en Horta Mesa, Aurelio (Comp.) *Poéticas Latinoamericanas sobre Arte, Diseño y Ciudad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. (En prensa).

