

XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

# La impronta femenina en la Bauhaus: Un relato incómodo.

Laura Zambrini.

Cita:

Laura Zambrini (2019). *La impronta femenina en la Bauhaus: Un relato incómodo*. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/605>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **Título:**

### **La impronta femenina en la Bauhaus: un relato incómodo**

Autora: Dra. Laura Zambrini

Eje temático: Cultura, Significación, Comunicación, Identidades

Mesa 101. Sociología y Diseño

Pertenencia institucional: FADU-UBA/CONICET

E-mail: [Laura.zambrini@gmail.com](mailto:Laura.zambrini@gmail.com)

## **Resumen**

Este trabajo parte del supuesto que considera que los discursos fundantes del diseño moderno tendieron a naturalizar la preponderancia del imaginario masculino en la disciplina y en la producción de objetos. En ese sentido, 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. En particular, aquí se destaca que 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 suma, reflexionar sobre el legado y vigencia de la Bauhaus desde una perspectiva de género es el objetivo principal de esta comunicación.

Palabras claves: Bauhaus- Género- Diseño

## **Introducción**

Son recientes las investigaciones abocadas al estudio de la impronta femenina de la escuela alemana Bauhaus, ya sea como alumnas y/o profesoras (Baumhoff, 2001; Valdivieso, 2014; Hervás y Heras, 2015; Vadillo, 2016). En parte ello se debe a que en los últimos años, se han profundizado los debates y las preguntas por las temáticas de género en torno a las disciplinas proyectuales (Campi, 2010). Es decir, algunas de las herramientas conceptuales brindadas por las distintas vertientes del pensamiento feminista han permitido repensar ciertos discursos y prácticas del Diseño y de la Arquitectura moderna en pos de desnaturalizar la preponderancia del imaginario masculino en el campo disciplinar. En particular, aquí se subraya que los

reconocimientos y relatos oficiales acerca de la mítica escuela Bauhaus se enfocaron especialmente en sus protagonistas varones, dejando de lado a las mujeres, quienes también renovaron de manera significativa el campo visual y proyectual del siglo XX. Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo se basa en reflexionar sobre la historia de la Bauhaus desde una perspectiva de género. Para ello, se hace hincapié en el derrotero de la escuela, su proyecto pedagógico innovador y la particular situación sociopolítica en la que se desarrolló.

Con todo, es importante destacar que 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 inclinase 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 estilística y morfológica sellada por el Movimiento Moderno. Con todo, dicho movimiento surgió en Europa, a inicios del siglo XX, imponiendo un canon de reglas arquitectónico que rompió con las concepciones clásicas de los espacios, las formas compositivas y lenguajes estéticos de la época. No obstante, sus ideas lograron trascender a la Arquitectura e influyeron también en el campo del Arte y del Diseño moderno. En líneas generales, la noción de funcionalismo, basada en que la forma quedaba al servicio de la función, fue el eje vertebral de dicho movimiento. En suma, los velos ideológicos del Movimiento Moderno, así como el horizonte de posibilidades en términos de género, permanecieron sin cuestionarse por mucho tiempo hasta la llegada de la reflexión feminista a las disciplinas del Diseño y la Arquitectura.

### **La crítica feminista**

En un primer nivel de análisis, existen diversos aportes de relatos historiográficos cuyos objetivos principales han sido visibilizar las labores de las artistas, diseñadoras y arquitectas mujeres. Es decir, desde la perspectiva de la “Historia de las Mujeres”

(Perrot, 2008), se rastrearon biografías que habían sido silenciadas por la historia oficial de las disciplinas proyectuales<sup>1</sup>. En un segundo nivel de análisis pero incorporando esas miradas críticas, también se desarrollaron líneas de pensamiento tendientes a cuestionar el legado del Movimiento Moderno y su retórica como estilo internacional. Básicamente, éstas señalaron que el canon de reglas en base a las nociones de la “buena forma” y el “buen diseño” fue erigido como valor universal y modernizador, desde el cual se asentaron las bases de un nuevo mundo. Ese canon de reglas, a su vez, redefinió los roles sociales del Arte y del Diseño en función de la producción industrial; no obstante, por el propio contexto sociopolítico, también se universalizó el sesgo masculino, occidental y eurocéntrico, dejando por fuera otras posibles formas de representación. En suma, la crítica feminista hacia las disciplinas proyectuales reveló la tácita asociación de lo neutro con las formas masculinas, burguesas y europeas. Especialmente, los aportes del Feminismo Post-estructuralista facilitaron echar luz sobre la construcción de la falsa neutralidad de las formas y de los relatos dominantes en pos de la invisibilización de lo femenino como significante, tanto en el Diseño como en la Arquitectura moderna (Barreno, 1985; Bessa, 2008; Zambrini y Flesler, 2017; Flesler, 2019). En ese sentido, y atendiendo estas cuestiones, el presente trabajo está orientado en el primer nivel de análisis, es decir, se busca reflexionar sociológicamente sobre los tránsitos de las mujeres que protagonizaron la escuela Bauhaus.

### **El contexto social de la Bauhaus**

La escuela nació a la luz de la primera posguerra, en la República de Weimar, en 1919 y funcionó hasta 1933 cuando debió cerrar sus puertas por causa del Nazismo. Tuvo tres sedes y en cada una de ellas desarrolló una impronta de trabajo diferente. En la primera etapa, en la ciudad de Weimar y con la dirección de Walter Gropius, se destacó como escuela de Artes y Oficios, estableciendo innovadores diálogos entre el expresionismo, el arte y la artesanía. En la segunda etapa, en la ciudad de Dessau con Hans Meyer

---

<sup>1</sup> El enfoque de la historia de las mujeres ha sido ampliamente criticado pues, si bien, se trata de trabajos que rescataron del anonimato numerosas experiencias profesionales de algunas mujeres en la historia del diseño, también dicho enfoque corre el riesgo de reemplazar a “los grandes hombres” por “las grandes mujeres” (Campi, 2010). Es decir, puede reproducir en su interior binarismos interpretativos ya superados por los estudios de género. Sin embargo, por ser tan reciente la incorporación de la perspectiva de género en el campo del diseño y la arquitectura moderna, muchas veces se hacen necesarios aquellos enfoques basados en la visibilidad de lo femenino en sentido amplio.

como director, funcionó especialmente como una escuela de Diseño a partir de la incorporación de las nociones de funcionalidad y racionalismo, bajo el influjo del Neoplasticismo holandés y de cara a la fusión entre arte e industria. Por último, la tercera etapa, en la ciudad de Berlín y a cargo de Mies van der Rohe como director, se erigió principalmente como una escuela de Arquitectura de tipo racionalista.

Tal como se señaló, la escuela desempeñaba sus actividades en el complejo período de entreguerras; sin embargo, el campo artístico atravesaba una gran renovación transformadora por medio del influjo de las vanguardias estéticas. Básicamente, el protagonismo del modelo industrial de progreso ilimitado, las persistentes crisis sociales, la guerra y la consecuente inestabilidad de la época en Europa afectaron todos los ámbitos de la vida cotidiana y social, incluso al campo del arte. Por un lado, la aparición de la fotografía supuso un cambio significativo en los modos de concebir la representación y por otro, el surgimiento de las vanguardias dispuestas a cambiar aquel mundo injusto y mercantil liderado por la burguesía, a través de sus innovadores lenguajes artísticos. En ese sentido, las vanguardias proclamaron un rechazo absoluto por las tradiciones y el pasado, en pos del cambio social, pero de cara a un futuro más prometedor que conjugase el amor, la poesía y la libertad como principales utopías por alcanzar. De este modo, los movimientos europeos tales como los Cubistas, Futuristas, Dadaístas, Surrealistas e incluso el Constructivismo Ruso, revolucionaron el campo estético de principios del siglo XX a través de creativas propuestas y manifiestos (De Micheli, 1968). Entre otras cuestiones, abrieron camino hacia la abstracción, el expresionismo y la posibilidad de incorporar en el Arte varios puntos de vista, es decir, la perspectiva múltiple. Esencialmente, esto se expresó en la incorporación de geometrías, colores primarios puros, superposición de imágenes, fotomontajes y el collage. En ese sentido, fue fundamental la impronta del Psicoanálisis pues gracias a él se lograron añadir aspectos del orden de lo inconsciente, tales como lo onírico y la realidad subjetiva como fuentes de conocimiento e inspiración poco antes exploradas. Además, el azar, la espontaneidad y la experimentación fueron algunos de los pilares de las vanguardias que permitieron abrazar la transgresión estética y política que sentó las bases para el desarrollo del Diseño moderno. Es decir, los escenarios señalados resultaron fundamentales para contextualizar los orígenes del Diseño como disciplina pues está muy emparentado con el afianzamiento de la sociedad moderna e industrial (Devalle, 2009). Es decir, a principios del siglo XX, la conceptualización de la “buena

forma” como aquella morfología funcionalista ligada a la producción industrial, dejó de lado algunas prácticas artesanales en pos de delimitar la especificidad del diseño a las tareas de la industria. Con todo, el concepto de estructura por sobre el ornamento y el empleo de las formas geométricas básicas y colores primarios cobró fuerza entrado el siglo XX también gracias a las vanguardias abstraccionistas y cubistas ya mencionadas. Esa propuesta se consolidó en la escuela alemana Bauhaus que, a partir de su estancia en la ciudad de Dessau, se vio muy influenciada por el movimiento *De Stijl* (Neo plasticismo holandés) y el Constructivismo ruso, desplazando a la vertiente expresionista de sus inicios. En suma, la Bauhaus buscó fusionar el arte y la técnica en pos del mejoramiento de la vida social, es decir, llevando a cabo los ideales vanguardistas a través del Diseño moderno. Por un lado, se trataba de una propuesta, no sólo estética, sino de una apuesta política de transformación social. Y por otro, sucedía en un contexto histórico arraigado en el positivismo, el pensamiento binario, el progreso ilimitado y la objetividad de la ciencia como modo de explicar, clasificar y por ende, controlar el mundo.

Desde el punto de vista de la perspectiva de género, ese contexto no fue nada prometedor, por el contrario, allí se afianzaron los principales binarismos en detrimento de lo femenino y en especial, la denominada “ideología de las esferas separadas”. Es decir, la construcción acerca de la falsa dicotomía entre los espacios públicos y privados, siendo ésta uno de los pilares fundantes del orden social de la modernidad industrial (Scott, 1990; De Barbieri, 1991; Amorós, 1994). Al respecto, la alianza entre esa ideología y los discursos científicos positivistas subordinaron el rol de las mujeres en la sociedad, naturalizando la asociación de lo privado con lo doméstico. Esto es, la supuesta asociación natural de los varones con la racionalidad, el trabajo productivo, la fuerza, la política y el poder (lo público), en oposición a las mujeres confinadas a los ámbitos privados tales como la maternidad, lo decorativo, el cuidado y el hogar. En otras palabras, la sobrevaloración de lo público encubrió las dimensiones políticas de lo doméstico y privado (Hanish, 2006; Gamba, 2007), cuyas consecuencias persisten hasta el presente.

### **La Bauhaus**

Antes de la creación de la Bauhaus, en Alemania había dos escuelas dedicadas a la enseñanza de las llamadas *Artes Aplicadas*: la *Letzte Verein* conocida como una escuela

sólo para “señoritas” y la *Reiman Schule*, la cual era mixta pero ambos sexos estudiaban en aulas separadas. Cabe destacar, que hasta ese momento las mujeres no accedían a la Academia de Bellas Artes, entre otras cuestiones, porque les estaba prohibido asistir a las clases de modelo vivo por considerarse moralmente poco apropiadas para el virtuosismo y recato femenino imperante en la época. En cierto sentido, ello también estaba relacionado con la clásica división occidental entre las Artes Mayores, regidas por la lógica canónica del museo y el salón y las Artes Menores, es decir, aquellas prácticas no canónicas tales como los textiles, bordados, cerámica, entre otras. Dicha división ha conllevado históricamente una fuerte carga de subordinación genérica, cimentada en la tácita asociación decimonónica entre lo decorativo y lo femenino como inferior (Zambrini, 2010). Es decir, qué era considerado Arte “Mayor o Menor” y quiénes podían ser definidos como artistas, también estaba atravesado por jerarquías no dichas sobre los géneros respecto a lo que se valoraba socialmente.

Sin embargo, la escuela Bauhaus nació en un contexto muy particular en relación al rol de las mujeres en la sociedad alemana. El fin del Imperio y la consolidación de la República de Weimar en 1918, otorgaron cierta esperanza de reconstrucción y cambio social. Por ejemplo, en 1919 se concedió el derecho al voto a las mujeres. En parte, la efímera incorporación laboral femenina por causa de la Primera Guerra las acercó hacia las luchas por los derechos civiles. A su vez, en la década de 1920, surgió el arquetipo de una “nueva mujer joven”, también conocida como *la flapper*, muy difundida por las revistas de moda y la industria del cine tanto en Europa como en los Estados Unidos. Básicamente, se trataba de un ideal de mujer que fumaba, conducía autos, asistía a los clubes de jazz, trabajaba, era sexualmente liberada y practicaba deportes, entre otros. Es decir, accedía a ciertos ámbitos y actividades definidas hasta ese momento como masculinas y burguesas. Con todo, aquella atmósfera social hizo que la Bauhaus naciera en un contexto relativamente progresista para llevar a cabo su innovador proyecto pedagógico que, tal como se dijo, estaba basado en la fusión entre arte, artesanía e industria, a partir de la aplicación de la racionalidad técnica. A su vez, se buscaba que los artistas tuvieran un rol protagónico en la reconstrucción de una Alemania herida tras la derrota de la guerra. De este modo, distanciándose del Movimiento *Arts and Crafts*<sup>2</sup>, la escuela persiguió una finalidad social basada en la producción de objetos industriales

---

<sup>2</sup> El Movimiento de las Artes y Oficios (*Arts and Crafts*) surgió en el siglo XIX en Inglaterra liderado por William Morris. Se basó en el rechazo hacia el avance de la sociedad industrial mecanizada en pos de la defensa de los oficios artesanales surgidos en el Renacimiento.

que fuesen elegantes, baratos pero de calidad, fáciles de fabricar e inclusive de limpiar. Es decir, el mejoramiento de la sociedad, a través de la práctica del diseño como proyecto político, fue llevado a cabo en la Bauhaus por profesores/artistas tales como Johannes Itten, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, entre otros. Parte de ese clima de entusiasmo progresista se vio reflejado en el estatuto del ingreso a la escuela, el cual hizo explícito que se haría hincapié en la capacidad artística, dejando de lado, a nivel formal, la discriminación entre el “sexo bello y sexo fuerte” (Campi, 2010). Es decir, en sus inicios no se establecieron criterios de género para integrar la Bauhaus.

### **El género de los talleres**

A pesar de lo señalado, la inesperada alta inscripción de alumnas mujeres (alrededor del 45% del total del alumnado) generó prontamente fuertes contradicciones internas. Al respecto, su primer director Walter Gropius, manifestó que tampoco era preciso realizar “un experimento innecesario” con la excesiva participación de mujeres en los talleres (Hervas y Herás, 2015). Por lo tanto, el malestar generado entre los profesores ante dicha situación de avance femenino, hizo que se revisasen los criterios de la preselección en el ingreso, así como el protagonismo de las alumnas en las aulas. Básicamente, los profesores no querían que la escuela fuese vista como una escuela “de señoritas” dedicadas a las Artes Aplicadas y que de este modo, se empañaran las ideas que tenían para el futuro de la Bauhaus. Es decir, ni la industria ni la Arquitectura parecían horizontes posibles para la formación profesional de las alumnas (Campi, 2010).

De esta manera, se ampararon en los discursos positivistas de la época sobre las mujeres, basados en la inferioridad corporal e intelectual, respecto de los varones. Por ejemplo, Johannes Itten argumentaba que ellas sólo podían visualizar la dimensión plana y no en forma tridimensional, como sí lo hacían los alumnos varones. Asimismo, se decía que ellas eran infantiles e ingenuas, regidas por la intuición en vez de la razón, capaces de ver en detalle pero no el todo. Obviamente, estas concepciones ideológicas se trasladaron hacia la aplicación de una suerte de política sexista de los talleres de la escuela (Valdivieso, 2014). Es decir, fueron muy desalentadas a participar de los talleres considerados masculinos (por ejemplo, los de metal, carpintería, vidrio y construcción);



en cambio, sí se esperaba que participen en talleres textiles tales como los de tejido, bordado y *batik*, cerámica, muebles e interiores, de juguetes y encuadernación. El punto de referencia respecto de cuál era el criterio para considerar un taller femenino o un taller masculino era la Arquitectura (Hervás y Heras, 2015; Vadillo, 2016). Sin embargo, a pesar de la subestimación padecida, alumnas con gran talento no tardaron en destacarse, llegando incluso a ser profesoras en la escuela. Por ejemplo, Gunta Stözl (Fue la primera profesora mujer de un taller y excelente artista textil), Anni Albers (artista textil muy destacada), Mariane Brandt (Pintora y Escultora. Gran diseñadora industrial. Reemplazó a Lazlo Moholy-Nagy en el taller de metal), Alma Buscher (Se destacó en el taller de carpintería. Gran diseñadora de muebles y juguetes), Otti Berger (Prodigiosa artista textil. Profesora del taller de tejidos), Lucía Moholy (Escritora y destacada fotógrafa de la Nueva Objetividad. Gracias a ella existen registros visuales de la escuela), Margarete Heymann (destacada ceramista), Lilly Reich (Arquitecta, diseñadora industrial, textil, de interiores y de moda), entre otras. A pesar de los obstáculos de la época en términos de género, pues muchas veces no podían firmar sus propios trabajos con sus apellidos de solteras o bien, se les restaba protagonismo; ellas dejaron un valioso legado a la disciplina, que casi 100 años después, está siendo visibilizado y reconocido como tal.

### **De la diversión como pedagogía al ocaso**

Es sabido que en la escuela Bauhaus se realizaban numerosas fiestas que, por un lado, según Walter Gropius, cumplían una función terapéutica, pues mediante ellas se relativizaban los conflictos interpersonales que allí pudieran suscitarse y por otro, a la vez, tenían una función pedagógica, por ejemplo, en lo que atañe a la exploración de los materiales trabajados en los talleres, la realización de escenografías temáticas y los vestuarios diseñados para la ocasión. También fueron muy importantes las clases de gimnasia y armonización, es decir, la experimentación acerca de las relaciones entre el cuerpo, el espacio y la perspectiva, resultaron vitales para innovación que la escuela llevó a cabo, por ejemplo, con el ballet tríadico. A tal punto fue la imagen vanguardista y festiva que la escuela proyectaba, que la prensa de derecha no tardó en estigmatizar todo lo acontecido dentro de la Bauhaus, caracterizándola como un centro de libertinaje y de prácticas comunistas. Al respecto, cabe resaltar que mientras en Europa se

desplegaba la mencionada renovación creativa y cultural, paralelamente, a nivel político, se estaba consolidando el nazismo en Alemania. En este sentido, el afianzamiento del partido Nazi fue el principio del final de la Bauhaus pues sus ideales y prácticas no eran compatibles con el proyecto del Partido. La persecución ideológica y racial, que pronto se extendería por toda Europa, también recayó sobre la escuela. Sus alumnas y profesoras fueron primordialmente atacadas, siendo declaradas enemigas de la patria alemana. Es decir, se las persiguió por ser judías o por tener maridos judíos o bien, comunistas. En suma, se las acusó de ser extranjeras y especialmente, de practicar “un arte degenerado” (Campi, 2010). Lamentablemente, la crudeza del contexto hizo que muchas de ellas huyeran al exilio, otras tuvieron como destino final los campos de exterminio y/o murieron en bombardeos al estallar la Segunda Guerra. De este modo, se perdieron sus jóvenes vidas y relatos pero también sus obras, archivos y talleres. De hecho, tal como se expresara al comienzo de este trabajo, hasta hoy se siguen recuperando sus historias y legados.

### **Reflexiones finales**

Al abrir sus puertas en la ciudad de Weimar, la Bauhaus tuvo una alta inscripción femenina (alrededor del 45%) pero esta tendencia no se mantuvo en las otras sedes. Efectivamente, cuando debió cerrar en Berlín la escuela sólo tenía 17 alumnas mujeres (Hervás y Heras, 2015). Al respecto, Isabel Campi (2010) reflexiona que esta situación pudo deberse a varias hipótesis pero, que necesariamente, deben ser leídas en clave de perspectiva de género. La autora, por un lado, señala la existencia de mayores obstáculos -tanto materiales como simbólicos- que debieron atravesar las mujeres en aquel contexto. Por otro, también subraya que la naturalización de los discursos machistas hizo que, muchas veces, ellas mismas no creyesen en su propio valor como diseñadoras, artistas o arquitectas. En ese sentido, el peso de los estereotipos de género de las disciplinas y las expectativas sociales al respecto, no fue un dato menor, pues a medida que la escuela atravesó el pasaje de escuela de Artes Aplicadas hacia una escuela de Arquitectura, el número de alumnas fue disminuyendo. O sea, a mayor tecnificación y racionalismo de la escuela, fue menor cantidad de participación de mujeres. Es decir, es un buen ejemplo sociológico respecto del funcionamiento de la

ideología de las esferas separadas sobre lo público y privado, en base a la asignación genérica, aparentemente espontánea, para cada espacio.

En suma y a modo de cierre parcial, cabe resaltar que a pesar de los avances ciudadanos en términos de género del presente, el imaginario masculino en ámbitos tales como la ciencia y la tecnología, sigue teniendo fuerte vigencia. Por ejemplo, el insoslayable aumento de la matrícula femenina en las aulas tales como la Arquitectura, la Ingeniería y los Diseños, hoy no se ven reflejados en el mercado laboral ni en los claustros universitarios ni profesionales. A su vez, la falta de equidad salarial y el menor reconocimiento simbólico siguen afectando principalmente a las mujeres.

### **Bibliografía**

-Amorós, C. (1994) “Historia de la Teoría Feminista” Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Dirección General de la Mujer.

-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.

-Barreno, I. (1985) *O Falso Neutro: Um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*. Lisboa: Edições Rolim.

-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.

-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.

-Campi, I. (2010) *Diseño e Historia: Tiempo, Lugar y Discurso*. México: Designio.

-De Barbieri, T. (1991) “Los ámbitos de acción de las mujeres” en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 53, No. 1. (Jan. - Mar., 1991), pp. 203-224.

- De Micheli, M. (1968) Las vanguardias artísticas del siglo XX. Ed. Universitaria de Córdoba: Córdoba, Argentina.
- Devalle, V. (2009) La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984). Buenos Aires: Paidós.
- 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.
- 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! <http://www.carolhanisch.org/index.html>
- Hervás y Heras, Josenia (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.
- 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.
- Perrot, M. (2008) Mi historia de las mujeres. Buenos Aires: FCE.
- 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.
- Vadillo, M. (2016) Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa. Córdoba: El árbol del silencio ediciones.
- 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.

-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. 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.