

MAESTRÍA EN GESTIÓN DE DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

CUERPO

B

La construcción de la categoría agénero en la moda argentina

Casos de estudio Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain
(2018-2023)

Lorena Urcelay

110306

Maestría en Gestión del Diseño

Investigación

Cuerpo y Vestuario

Noviembre 2024



Facultad de Diseño
y Comunicación

Índice

Agradecimientos.

Introducción

Capítulo 1. Del binarismo radicalizado del siglo XIX a la categoría agénero actual

- 1.1 El indumento entendido como dispositivo de significación
 - 1.1.2. De Paul Poiret a Christian Dior: algunos replanteos
 - 1.1.3. De Courrèges a John Galiano: se profundiza la discusión al género
- 1.2. Siglo XXI y la emergencia de la categoría agénero
 - 1.2.1. El diseño de autor en Argentina: otros modos de concebir el vestir
- 1.3. La categoría agénero en los medios de comunicación

Capítulo 2. La cuestión de género una construcción arbitraria

- 2.1. El capitalismo farmacopornográfico de Paul B. Preciado
 - 2.1.1 El arribo de la teoría queer a la Argentina
 - 2.1.2. El under de los años ochenta: antesala de un cambio cultural
- 2.2. Vestimenta disidente y el corrimiento de límites
 - 2.2.1 La categoría agénero en exposiciones.
 - 2.2.2. Alfombras rojas y celebridades queer
- 2.3. El cuerpo como centro de resistencia
 - 2.3.1. Volverse visible: el colectivo LGTBQIA+ y la práctica del voguing
 - 2.3.2. Las marchas LGTBQIA+ como emblema de lucha

Capítulo 3. La categoría agénero en la moda argentina actual

97

- 3.1. El universo específico de cada marca
 - 3.1.1. Kostüme; la Bauhaus, la música y lo agénero
 - 3.1.2. Nous Étudions y lo agénero el traje sastre y la experimentación textil
 - 3.1.3. Lucía Chain y sus tipologías amplias, agénero y en tintes naturales
- 3.2. Entre el discurso y el diseño: múltiples dicotomías
 - 3.2.1. El empleo de las categorías
 - 3.2.2. Cuestiones de diseño: tipologías, morfologías y métodos de trabajo
 - 3.2.3. La reflexión teórica
- 3.3. Análisis de las tres propuestas de indumentaria agénero
 - 3.3.1 Oversize en negro
 - 3.3.2. Sólo trajes con pantalón
 - 3.3.3. Prendas amplias que encubren

Capítulo 4. El diseño de una indumentaria inclusiva

- 4.1. El vestir desde la categoría agénero
 - 4.1.1 Kostüme
 - 4.1.2. Nous Étudions
 - 4.1.3 Lucía Chain

4.2. Una serie de argumentos

4.2.1. La categoría agénero como régimen político económico

4.2.2. Gestionar corrimientos posibles

4.2.3. La emergencia de otros actores

4.3. Nuevas perspectiva de diseño en el contexto argentino

Conclusiones

Lista de Referencias Bibliográficas.....188

Bibliografía.....204

Agradecimientos.

Agradezco a mis viejos por todo lo que me dieron. A mis hermanos queridos con los que tengo lazos fuertes. A Juje que es mi compañero desde hace años y comprende mi deseo de estudiar. A los amigos que siempre están. A la Universidad de Palermo por esta valiosa oportunidad de seguir formándome. A mi directora de tesis que con tanto cariño y conocimiento me acompañó en este proceso. Y en especial a mi viejo. Su recuerdo siempre me acompaña. Gracias a la vida.

Introducción

El presente estudio propone indagar en la construcción de la categoría agénero en tanto condición inclusiva que discute el binarismo vestimentario en la moda argentina, mediante el análisis de las firmas *Kostüme*, *Nous Étudions* y *Lucía Chain* durante el período 2018- 2023.

Al respecto, la normativa binaria en el vestir se radicalizó fuertemente luego de la Revolución Francesa y por eso lo permitido para cada género quedó dividido de forma tajante. Aunque en paralelo a esta situación, el inicio del movimiento feminista produjo múltiples discusiones en donde la indumentaria femenina tuvo un lugar destacado (Kovadloff, 2019).

Luego, hacia principios del siglo XX, Coco Chanel imprimió gran empuje al tema. Así, sus cuestionamientos contrahegemónicos fueron retomados por otros diseñadores que hacia los años sesenta y setenta, a partir de un clima de época que lo favorecía, dieron mayor profundidad a este tipo de perspectiva (Laver, 1988/2012).

En aquel momento, el feminismo de la tercera ola radicalizó su postura y aprovechando las líneas abiertas por los cuestionamientos anteriores, se animó a profundizarlos. De esta manera, ya no sólo se centró en los derechos de la mujer sino que discutió esa misma categoría así como las de identidad, sexo y género produciendo interrogantes más profundos (Zambrini y Iadevito, 2009).

A partir de aquí se abrieron distintas líneas reflexivas que dieron lugar a pensar el concepto de identidad como una construcción social en constante proceso y no como algo definido de forma estable (Torras, 2005). En cuanto a la esfera del indumento la discusión antibinarista obtuvo gran preeminencia con la llegada del siglo XXI. Tal es así que dicha categoría estilística eclosionó en gran parte del mundo Occidental a partir del desfile

otoño-invierno 2016 de Gucci, que en aquel momento estaba bajo la dirección del diseñador italiano Alessandro Michele (Pinto Luna, 2017; de Carvalho, 2021).

Sin embargo, a pesar de la notoriedad obtenida tanto en el mercado internacional como en el argentino, no parece haber una idea clara acerca del estilo que la categoría agénero representa.

Dado que se observan propuestas muy distintas entre sí, un tipo de indumento que no parece distanciarse demasiado de las nociones binaristas y una gran cacofonía terminológica para denominarlo. Por todo esto, para el ámbito del diseño resulta fundamental analizar en profundidad esta problemática. Dado que se intenta definir dicho estilo con mayor precisión y así dejar de repetir nociones poco claras que no ayudan a generar cambios sino todo lo contrario.

En cuanto a la selección de los casos de estudio, se definió como algo importante que las mismas marcas se autodefinan como agénero -o alguna categoría afín- ya sea en sus webs, red de instagram y/o entrevistas. Además, que diseñen ropa para el vestir cotidiano y cuenten con la suficiente difusión periodística como para disponer de un vasto material que permita el análisis. Así, luego de una búsqueda exhaustiva, las firmas elegidas fueron Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain.

Por su parte, Kostüme inició su actividad en el año 2001 bajo la dirección de Emiliano Blanco y Camila Milessi quienes en numerosas entrevistas se posicionan como pioneros de la moda agénero en el país. “A la vez, establecen que su influencia principal es el diseño de la escuela Bauhaus con su impronta de corte neutro” (Urcelay, 2023 p. 183).

Aunque se registra una fuerte tensión entre estas nociones rectoras. Dado que si la moda agénero se entiende como lo fluido e inclusivo y el funcionalismo de la escuela

alemana evoca la primacía de la línea recta y despojada entonces habría que ver cómo dialogan ambos paradigmas o si hay allí un conflicto inconcluso (Urcelay, 2023).

Asimismo, se encuentra el caso de Nous Étudions dirigida por la diseñadora Romina Cardillo quien señala “siempre trabajé el concepto de genderless y de belleza no estereotipada” (Pérez, L. 2018b párr.6). Pero su oferta está mayormente conformada por prendas sastreras con muy poca presencia de faldas y vestidos. Todo lo cual a su vez exhibe un estilo rectilíneo altamente depurado y esquemático que lejos de reenviar a la idea de fluidez, produce el sentido inverso.

Finalmente, la firma homónima Lucía Chain en su web se autodefine desde la etiqueta *a gender* y señala que hace un uso personal del patronaje (Sanchez, 2021; Chain, 2024). “Pero, ese indumento rectilíneo y plano, en donde priman los tonos sobrios con cierta influencia del diseño nipón, ¿Se puede considerar como moda sin género? ¿Dónde estaría allí la diversidad, lo desviado e inclusivo?” (Urcelay, 2023 p. 184). Sumando a esto, las tres marcas emplean modelos con cuerpos estilizados y longilíneos como atributos relacionados con los cortes rectos y esquemáticos de las prendas que esgrimen.

Respecto a la metodología empleada, la presente investigación responde a un enfoque cualitativo dado que busca explorar en profundidad el fenómeno de la indumentaria agénero. En torno a los objetivos propuestos, este estudio manifiesta un alcance descriptivo-explicativo puesto que pretende caracterizar el fenómeno mediante la identificación de sus características más destacadas y explicar en qué medida dicha propuesta genera o no un cambio de paradigma vestimentario y social (Yuni y Urbano, 2000).

De ahí que el objetivo general es analizar las estrategias de diseño y el tipo de cuerpos que emplean las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a fin de construir

sus propuestas vestimentarias agénero y posicionarse como marcas inclusivas en Argentina durante el periodo 2018-2023.

Para abordar adecuadamente este propósito se idearon tres objetivos específicos. El primero de ellos es analizar el indumento y el cuerpo binario en tanto estructura sociopolítica hegemónica y compararlo con los distintos cuestionamientos que produjeron al respecto ciertos diseñadores de moda, tanto de alta costura como de *prêt-à-porter*, desde mediados de siglo XIX a la actualidad, teniendo en cuenta la historia de la moda internacional.

El segundo objetivo específico es identificar los diversos tipos de indumentaria contranormativa esgrimidas por artistas y activistas de las disidencias sexuales que a partir de los años ochenta en Argentina cuestionaron las normas binaristas de género a fin de visibilizar sus identidades disidentes. Por último se planteó examinar los recursos de diseño, así como los cuerpos empleados por las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a través de las fotografías que utilizan para exhibir su propuesta vestimentaria agénero.

Vale decir también que el desarrollo de los objetivos coincide con el contenido de los capítulos uno, dos y tres respectivamente. Y en el capítulo cuatro se hará el resto del análisis, su explicación y las conclusiones de todo el trabajo. La pregunta problema que se intenta responder es ¿Qué qué estrategias de diseño y tipo de cuerpos emplean las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a fin de construir sus propuestas vestimentarias agénero y posicionarse como marcas inclusivas en Argentina durante el periodo 2018-2023?

Y como hipótesis se sostiene que las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a fin de construir sus propuestas vestimentarias agénero, perpetúan el uso de tipologías

que se adscriben con claridad a la representación binarista del género. Un tipo de indumentaria que instituye un cuerpo definido como masculino o femenino. A la vez, estas marcas priorizan un diseño purista, mayormente despojado de adornos y basado en el empleo de líneas rectas.

Una propuesta reglada y contenida que ordena, direcciona y universaliza los cuerpos y actitudes promoviendo una figuración hegemónica que se vislumbra en los cuerpos angulosos y longilíneos que emplean. Todo lo cual se distancia de lo agénero entendido desde la idea de fluidez, diversidad e inclusión. Por lo tanto, ninguna de las tres firmas representa a las diversas identidades de género y de esta manera su construcción de la categoría agénero en Argentina durante 2018-2023 no llega a subvertir el binarismo vestimentario canónico.

Por otra parte, la tesis exhibe un diseño que articula habilidades de tipo documentales y de campo. Así, para la recolección de datos se utilizaron fuentes secundarias tales como libros, escritos académicos y revistas periodísticas todo lo cual fue examinado a través del análisis de contenido. Por otra parte, las fotografías de las marcas se trabajaron a partir del análisis de la imagen.

Y en cuanto a los datos generados por la misma investigadora se realizaron entrevistas semiestructuradas a Emiliano Blanco de Kostüme, Lucía Chain de su firma homónima así como a expertos y estilistas del medio. Todo un material que fue examinado a través del análisis del discurso. Por otra parte, el presente trabajo se inscribe en el paradigma constructivista que concibe a la realidad como subjetiva y múltiple y a la investigadora como parte del contexto que examina (Sautu et al. 2005).

En cuanto a la teoría general, el estudio se encuadra en un pensamiento contemporáneo que aboga por la multidisciplinariedad a sabiendas de la complejidad del

mundo actual y la necesidad de articular abordajes disímiles a fin de analizar y comprender los fenómenos presentes. Un tipo de abordaje que a su vez retoma la concepción posestructuralista que criticó el binarismo anterior y de casi toda la tradición filosófica occidental sustentada en un dualismo epistemológico.

Y por último, siguiendo el orden de abstracción aquí se delineó un corpus de conceptos que provienen de la moda, el diseño, la teoría *queer* y la semiótica. En el primer eje son centrales las reflexiones de Verónica Devalle (2007) quien concibe el diseño en tanto práctica analítica y por eso lejos de separar el hacer del pensar integra ambas dimensiones. También es central el concepto *diseño abierto* desarrollado por Andrea Saltzman (2004/2017) y prácticas *del vestir* delineado por la socióloga Laura Zambrini (2009).

En cuanto a la teoría *queer* esta tesis toma como eje el pensamiento de Paul Preciado y el concepto de *capitalismo fármacopornográfico* (2008) y *sociedad contrasexual* (2002). En esta línea, también se señalan sus distintas filiaciones conceptuales y de ahí que para referirse a la heterosexualidad, el filósofo retoma la expresión *pensamiento derecho* de Monique Wittig (1992/2006) y la idea de que el concepto de género sustenta el régimen político económico capitalista. Igualmente se afirma en la noción de *performatividad de género* esgrimida por Judith Butler (1990)

Finalmente, aquí se concibe el indumento desde el concepto de *dispositivo* según la perspectiva del semiólogo Oscar Traversa (2001). En otro orden de ideas es importante destacar que el presente estudio se incluye en la línea temática Cuerpo y Vestuario dirigida por la Dra. Laura Zambrini en donde se analizan las interrelaciones discursivas entre cuerpo, moda y sociedad desde un abordaje holístico que persigue comprender el fenómeno de la moda de manera profunda.

Asimismo, el carácter innovador de la presente tesis se puede observar en la revisión de los antecedentes que fueron agrupados según los ejes rectores. El primero aborda estudios sobre la moda agénero en donde además se puso especial atención en comprender la manera en que los distintos investigadores conciben el indumento. A esto se suman exploraciones que abordaron el concepto de dispositivo, dado que en la presente tesis el indumento se entiende desde esa noción. Y por último, se indagó en trabajos que parten de los estudios de género para comprender la conformación de subjetividades disidentes y la emergencia de otro tipo de corporalidades.

De esta manera, en el primer eje los investigadores Abed Zaher (2017), Serrao Vial (2017), Pinto Luna (2017), Reis et al. (2018), do Bem et al. (2019), Leite et al. (2019), Zambrini (2019a), Dana (2020), Loureiro (2022), de Carvalho, (2021) y Ziezkowski (2023) están de acuerdo en señalar que la categoría agénero intenta trascender el binarismo. Pero no hay consenso en torno a la representación estilística que refiere y Pinto Luna (2017) además indica que a esta confusión se suma el empleo de múltiples terminologías.

Algo que no es un problema, sino el hecho de que se las utiliza indistintamente como si fueran sinónimo. De todos modos, aquí no se profundizará en este tema ya que al ser una tesis de diseño el interés está depositado en la representación estilística y no tanto en sus distintas denominaciones. Aunque sí se subraya que dicha indefinición no es algo azaroso sino una toma de posición política para nada inocente.

Al respecto, vale decir que en este trabajo se utiliza el término agénero, algo que será explicado en el capítulo tres y no se emplea el lenguaje inclusivo dado que al no manejarlo con soltura se temió hacer un empleo incoherente que termine obstaculizando la comprensión del escrito.

Siguiendo con la temática, Zambrini (2019a) sostiene que a la moda agénero se la concibe a partir del término neutro entendido desde la idea de imparcialidad. Pero la autora señala que dicho vocablo está relacionado al funcionalismo de la escuela Bauhaus y las connotaciones políticas y de género que allí se jugaron. Incluso, Zambrini (2019b) sostiene que las mujeres que integraron la conocida escuela, no fueron validadas de igual manera que los hombres.

Así y todo, los investigadores recién nombrados comparten la idea de que lo unisex surgió en los años sesenta y setenta y refiere a prendas en diseños simples y colores sobrios. A la vez que entienden a la vestimenta andrógina como una imagen ambigua o intermedia entre lo masculino y lo femenino (Abed Zaher, 2017).

En este orden de ideas, es de gran aporte la mirada de Piraquive Ruiz (2014) quien considera que para otorgar singularidad a la indumentaria y diseñar ropa no genérica habría que suprimir la moldería convencional y usar otra más experimental o deconstructiva. Una metodología que según la investigadora surgió hacia los años ochenta a partir de la confluencia del pensamiento postestructuralista de Jaques Derrida y las propuestas de diseño que Issey Miyake, Yohji Yamamoto y Rei Kawakubo dieron a conocer en París.

No obstante, Dana (2020) tiene una postura un poco más categórica ya que considera que la moda agénero apareció con fuerza en Occidente a partir del trabajo de los diseñadores japoneses recién nombrados. Sin embargo, habría que analizar si en el diseño nipón existe un cuestionamiento al género o si eso refiere más a una lectura occidental que se hizo de esos trabajos.

Siguiendo con el tema, Soto (2021) analiza los estilos vestimentarios que Timotheé Chalamet y Harry Styles deslizan en las alfombras rojas y los concibe como reinterpretaciones de modelos masculinos anteriores al capitalismo en que los hombres

también podían gozar de un vestir exultante. Por lo tanto, según la investigadora, la imagen disruptiva de estas celebridades coloca a las marcas de ropa masculina en la disyuntiva de tomar una posición al respecto.

De ahí que algunas incorporan el reto, a varias no les interesa el tema y prefieren seguir creando desde el binarismo conocido y otras lo adoptan porque es algo que está en tendencia (Guamán Carvajal, 2021). En este sentido, Kovadloff (2019) señala que hacia principios de los siglos XIX y XX se manifestaron modas femeninas liberadoras pero que duraron pocas décadas. Por eso se pregunta qué sucederá con la indumentaria agénero que eclosionó al inicio del siglo XXI.

En torno al lugar liberador de las prendas, Valladares (2020) analiza el uso de los pañuelos verdes en las marchas por la legalización del aborto en Buenos Aires. Desde su mirada, la autora sostiene que ese elemento ayudó a visibilizar la problemática y así generar un cambio de paradigma. Algo similar a lo que sostiene Suárez Miranda (2022) en relación a las estrategias vestimentarias que desplegó la ex mandataria Margaret Thatcher para elaborar una imagen personal que la legitime en los círculos de poder.

Dado que combinó prendas convencionalmente masculinas –como la sastrería en telas rígidas y colores sobrios- con otras típicamente femeninas -como blusas con lazo, textiles ligeros y accesorios delicados. Un tipo de estrategia que siguen empleando las mujeres que ocupan cargos públicos y eso certifica los lugares anquilosados que aún subsisten.

En torno a las distintas concepciones del indumento, Zambrini (2009) señala que existe una relación casi simbiótica entre el vestido y el cuerpo y eso genera una diferencia entre el diseño de indumentaria y las otras ramas de la disciplina. Luego, apoyándose en las reflexiones de Entwistle (2002) concibe al indumento en términos foucaultianos en tanto

tecnologías del yo. Una postura a la que adhieren Kovadlof (2019), Dana (2020), Valladares (2020) y Suarez Miranda (2022). Aunque Reis et al (2018) refieren a que es un agente vinculante entre el cuerpo y lo social y do Bem et al (2018) lo entienden como una reserva de significados que puede ser estudiada a través de la teoría de los discursos.

En un sentido similar al propuesto por el estudio de do Bem et al (2018), aquí el indumento se entiende desde un abordaje sociosemiótico a partir del concepto de *dispositivo* esgrimido por Oscar Traversa (1997, 2001). Al respecto, se indagó en los estudios que examinan dicho concepto y por eso Amestoy et al. (2019) aborda el espacio en donde se despliega el *voguing* como dispositivo enunciativo según las reflexiones del semiólogo recién nombrado.

Una mirada similar a la que establecen Leoni y Belén (2019) que analizan las particularidades del afiche artístico en tanto dispositivo de visualización y que también presenta Urcelay (2023) cuando estudia un spot publicitario de la firma Natura. Finalmente Buján (2010, 2012) desde una mirada semejante estudia las plataformas hipermediales de enseñanza virtual. En cambio, Pujal Llombart y Amigot Leache (2010) entienden el término como aparato de poder en sentido foucaultiano.

Finalmente, se encuentran los textos que tratan la problemática de género y la teoría *queer*. Así, Martínez Pozo (2018) realiza una detallada genealogía de las movilizaciones callejeras realizadas por el colectivo LGTBQIA+ en el Estado español.

Conjuntamente, el texto de Torras (2005) y Trujillo (2016) revisan la potencia de lo *queer* como discurso que intenta dar voz a otras subjetividades. Y la segunda autora desde una postura interseccional vincula el término a las nociones de clase, etnia y nacionalidad y así profundiza en la problemática de la discriminación. De todos modos, si bien esta perspectiva es interesante, en esta tesis la perspectiva decolonial no es central. Aunque,

dado el emplazamiento de los casos de estudio, en el segundo capítulo se hará una breve alusión al tema.

Algo importante, es notar que en los escritos recién nombrados no se especifica si los planteamientos acerca del género circulan sólo en ámbitos específicos o permean la escena social más amplia. En este sentido, los escritos de Amestoy et al. (2019), Nunes Barbosa (2021) y Tenorio (2021) aluden a la práctica del *voguing* y a la cultura *ballroom* en términos de refugio para el colectivo LGTBQIA+.

Entonces, pareciera que a pesar de ciertos avances en cuanto al reconocimiento de dicho colectivo, aún subsiste un alto grado de marginalidad. Al respecto, las mujeres trans aluden a la dificultad para conseguir ropa porque los diseños están creados desde una concepción estereotipada de la morfología femenina y por eso no tienen en cuenta otro tipo de corporalidades (Alvarado Pérez, 2020).

Tal es así que Durán et al. (2020) relatan que en el juicio por el asesinato de la travesti Amancay Diana Sacayán producido en 2015 los peritos empleaban diagramas corporales femeninos o masculinos. Pero no utilizaron otro que represente un cuerpo travesti como aquel que puede tener tanto pene como mamas. Lo que demuestra que las prácticas travestis al desmontar las relaciones lineales entre sexo, género, sexualidad e indumento evidencian el carácter de ficción de la dualidad femenino-masculino. Por eso resultan tan problemáticas para una sociedad basada en el dualismo de género (Zambrini, 2012).

Luego de todo lo revisado, se infiere que el presente trabajo desde distintos aspectos genera una importante contribución al campo del diseño. Por un lado, por la elección de los casos de estudio conformados por tres marcas argentinas que elaboran sus propuestas

vestimentarias desde la categoría agénero, pero no han sido analizadas críticamente desde el periodismo vernáculo ni desde la academia.

Al contrario, el examen de numerosas entrevistas demuestra que dicha condición es aceptada sin demasiada objeción. Lo que evidencia que aún falta ahondar en el tema a fin de no reproducir nociones poco precisas que generan confusión y van en detrimento de la práctica del diseño. Algo que esta tesis se propuso revertir a través de un análisis minucioso y profundo.

Asimismo, aquí se propuso una concepción original del indumento a partir de la articulación de los conceptos de dispositivo (2011) y figuración (1997) desarrollados por O. Traversa. Con esto se señaló la dimensión semántica del vestido que está relacionada tanto a su forma específica como al uso que se hace de él. Por lo tanto, a partir de todo lo señalado, se sostiene que este estudio contribuye de forma significativa al campo del diseño y los estudios de género. Dado que proporciona una conclusión detallada acerca de las tres marcas elegidas, así despeja la vaguedad conceptual que circula en torno a la categoría agénero. A la vez que ofrece una nueva comprensión del indumento.

Capítulo 1. Del binarismo radicalizado del siglo XIX a la categoría agénero actual

En este capítulo se tomará como punto de partida el binarismo vestimentario de mediados del siglo XIX que a través de pautas inamovibles delimitó el atavío y la silueta permitida para cada género. Luego, se hará un breve repaso por las distintas grietas que se fueron produciendo en dicho paradigma hegemónico desde aquel momento hasta la actualidad.

Más tarde se abordará la moda en Argentina a partir de los quiebres vestimentarios que se produjeron hacia los años sesenta en donde el vestido empezó a entenderse como elemento expresivo. Algo que continuó en el movimiento *under* de la posdictadura y funcionó como antesala de lo que en el año 1989 fue el inicio de la carrera de Diseño de indumentaria de la Universidad de Buenos Aires que generó un cambio radical en la forma de entender el vestir.

Puesto que dio lugar a la emergencia del diseño de autor como modo de producción diferencial en el que incluso se inscriben las firmas *Kostüme*, *Nous Étudions* y *Lucía Chain*. Finalmente se indagará en cómo es difundida la categoría agénero en distintos medios de comunicación.

1.1 El indumento entendido como dispositivo de significación

En esta investigación se propone una concepción original del indumento ya que se plantea un abordaje sociosemiótico que articula nociones provenientes del diseño, la sociología, la semiótica y la teoría *queer*. Por consiguiente en este capítulo y el siguiente se hará una explicación del marco teórico que configura el presente trabajo.

En principio, son centrales las reflexiones de Verónica Devalle (2007) que apela a desnaturalizar ideas cristalizadas acerca del diseño, para concebirlo en tanto práctica

analítica que lleva implícita una particular cosmovisión. Por eso lejos de separar el hacer del pensar integra ambas dimensiones en la idea de que “hay teoría de la diaria” (p.102).

Al respecto, la diseñadora observa cierta falta de reflexión acerca de la disciplina, algo que la reduce drásticamente. Por eso aboga por una teorización profunda que ayude a remover ideas anquilosadas. Esta perspectiva es compartida por Andrea Saltzman (2019) quien además señala el ímpetu del diseño como labor prospectiva. Por eso indica “abrir la mirada de lo que es para descubrir la magia de lo que podría ser” (p. 25).

Asimismo, Saltzman (2017) propone el concepto *diseño abierto* que implica la incorporación del usuario en la tarea creativa. De esta manera, sus reflexiones se inscriben en un tipo de pensamiento contemporáneo que aboga por expandir el diseño a nuevas áreas, metodologías y enfoques y así entenderlo de forma holística y transdisciplinar. Desde esta mirada, la tarea no empieza y termina en la figura del diseñador sino que se abre a otras intervenciones en el objetivo de generar un trabajo colaborativo que ayude a producir resultados menos previsible.

Igualmente, otra idea central en este estudio es la de *prácticas del vestir* delineada por la socióloga Laura Zambrini (2009) quien plantea una visión abarcativa en donde conviven distintos usos y costumbres del vestido. Así, esta noción contempla tanto la moda entendida desde las tendencias como el diseño de autor, el consumo de ropa usada, el atavío esgrimido desde ámbitos alternativos y demás experiencias.

Una idea que resulta importante para este trabajo ya que dirige la mirada hacia prácticas que como se desprenden de las normativas de la moda pueden ser interesantes para encontrar respuestas innovadoras. Un pensamiento afín al de Joan Entwistle (2002) quien se refiere a la vestimenta como una “práctica corporal contextuada” (p.9). Así, la

historiadora sostiene “La moda es un determinante importante en el vestir diario, pero ésta sólo es ampliamente reconocida cuando las personas la integran en su vestuario” (2002, p. 8).

Lo interesante de este abordaje es que el vestir se concibe desde una negociación constante entre los mandatos sociales y la agencia personal. De esta manera se instituye una mirada precisa ubicada en un tiempo y espacio determinado. Algo que evidencia su filiación foucaultiana que también está presente al concebir el atavío como un dispositivo disciplinario que junto a todo tipo de prácticas habituales preparan al cuerpo en pos de integrarlo en la escena social.

De todos modos, como se indicó en la introducción, aquí el indumento no se entiende de esta manera, algo que será explicado en profundidad hacia el final del apartado. Entonces, continuando con el pensamiento de Entwistle (2002) la autora sostiene que “el mundo social es un mundo de cuerpos vestidos” (2002, p. 11). Incluso señala que en aquellas situaciones en que se admite el cuerpo desnudo, éste no deja de referenciar a las múltiples normativas que implican el vestir en torno a qué partes exhibir, cuáles no y de qué manera es mejor hacerlo.

En este sentido, a fin de reforzar su planteo cita a la historiadora Anne Hollander quien fue de las primeras en señalar que el cuerpo, a nivel social, se instituye a partir de la vestimenta. Al respecto, esta última autora problematiza el concepto de desnudez al indicar que el cuerpo está fuertemente atravesado por las múltiples convenciones vestimentarias de cada época y lugar. Unas nociones que se enlazan con lo que Butler (1993/2002) y Preciado (2002, 2008) asumen acerca del cuerpo.

Dado que la filósofa indica que las primeras acciones que se ejecutan sobre él es vestirlo y asignarle un nombre y así prepararlo para la escena social y el segundo autor afirma que el cuerpo no existe en estado natural, sino que se instituye en tanto tal a partir de múltiples operatorias significantes.

De ahí que, según esta visión, ambos elementos están íntimamente imbricados y uno no existe sin el otro. Tal es así que Andrea Saltzman (2017) indica “el cuerpo contextualiza la vestimenta y la vestimenta contextualiza al cuerpo, en un continuo que dota a ambos de fisonomía y sentido nuevos” (2017, p. 10). Además, a estos dos componentes, Saltzman (2017) integra el entorno y por eso habla de la triada cuerpo-vestido-contexto como complejo entramado de significación.

Al respecto, su perspectiva es de gran aporte para esta tesis ya que promulga una concepción semántica del vestido que en línea general no está muy desarrollada. Pero es fundamental para entender su funcionamiento social porque el sentido de una prenda se desprende tanto de su diseño como del uso social que de ella se haga. Por lo tanto, llegados hasta aquí, se advierte la necesidad de explicar el concepto *dispositivo* en términos de Oscar Traversa (2001) desde donde se entiende el indumento en este estudio.

El autor plantea cuatro acepciones distintas pero aquí se tendrán en cuenta dos. La primera de ellas entiende que la configuración o forma del dispositivo genera un determinado sentido y eso habilita una particular escena comunicativa-vincular. En el caso concreto del indumento, esto implica que su diseño -en términos de tipología, textiles y siluetas- establece una significación y un tipo de intersubjetividad.

A la vez, dicha forma también propone una particular figuración que es otro concepto delineado por el mismo autor y refiere a los “modos de aludir y dar a ver al

cuerpo” (Traversa, 1997 p. 17). Es decir, a las maneras en que el cuerpo emerge, se muestra y se constituye socialmente. Desde este abordaje el cuerpo no tiene una forma fija y definida de antemano sino que es un elemento maleable que muta según el atavío que lleva. Al respecto, dicha noción está en concordancia con Saltzman (2017) cuando afirma “el diseño de indumentaria es esencialmente un rediseño del cuerpo” (p.10).

En segundo lugar, el término dispositivo implica una destreza que se despliega a través de la articulación de múltiples aspectos en donde las prácticas sociales poseen un lugar sustancial. En síntesis, el indumento entendido como dispositivo en términos de Traversa (2001) genera un determinado sentido a partir de su diseño y del uso que de él se haga. Lo que impacta en una particular escena comunicativa-vincular y propone una cierta concepción del cuerpo. Esta mirada sitúa el foco en la producción de sentido en tanto dimensión ligada a las prácticas sociales en tanto constituyentes de realidad.

En torno a estos aspectos, el diseño de las prendas y su uso, es importante hacer un análisis amplio. Es decir, en cuanto al diseño, observar su forma en términos de tipología, textil, textura, color, estampa, detalles constructivos y luego ver de qué manera se lo emplea, en qué situaciones, cuándo, cómo y por qué.

Dado que esa minuciosidad puede evidenciar sesgos ocultos que establecen una manera de entender el mundo. Por eso aquí se desarrolló una concepción particular del indumento y se hizo un examen minucioso a fin de situar la mirada tanto en los detalles constructivos del vestido como en las maneras de emplearlo. Todo lo cual será abordado en profundidad en el capítulo tres y cuatro.

1.1.1. Catálogos vestimentarios fijos.

Hacia mediados del siglo XIX con los cambios políticos y económicos producidos en Europa a raíz de la Revolución Francesa e Industrial, la burguesía terminó de consolidar su poder constituyéndose como la nueva clase dominante. De esta manera, advino un cambio de paradigma que instaló como rasgo principal la división categórica entre la esfera de lo público y lo privado (Entwistle, 2002).

Así, en la familia burguesa las tareas quedaron bien determinadas: el hombre era el único proveedor de sustento económico y por eso dominaba la esfera pública portando un traje cómodo y funcional. Mientras que la mujer quedó relegada a lo hogareño con un atuendo suntuoso que ilustraba tanto el poder económico de su marido como su propia capacidad ociosa (Laver, 1988/2012).

Lo que demuestra que el ímpetu por destronar a la monarquía y hacer valer los derechos ciudadanos no impactó en la vida de las mujeres que claramente no gozaron de las mismas libertades que los hombres (de Miguel, 2011). De esta manera, la indumentaria masculina quedaba conformada por un traje sastre de tres piezas en colores sobrios – preferentemente negro- y sin ninguna decoración ni detalle brillante. Un diseño práctico, que favorecía el movimiento del cuerpo y así lo alistaba para el mundo laboral desdibujando las diferencias de clase (Hansen, 1959).

Igualmente, esa imagen masculina tiene su anclaje en los países que abrazaron la Reforma protestante y desarrollaron un incipiente mercantilismo como en los atuendos

militares aparecidos en el siglo XVII. Dado que se empleaban en las tropas por su carácter “uniformador, disciplinario y cincelador de cuerpos” (Melo, 2024).

Respecto de esa nueva vestimenta, Entwistle (2002) cita al psicoanalista británico John Flügel quien la definió como la gran renuncia masculina. Dado que a partir de ahí, el hombre resignó el aspecto lúdico de su imagen dejando ese lugar exclusivamente a la mujer. No obstante, si bien esta teoría tuvo gran aceptación dentro del estudio del vestido, dicha renuncia no fue absoluta.

Tal es así que Barthes (2008) argumenta que el dandi finisecular repelía ese nuevo orden igualitario. Por eso se refugiaba en la práctica de añadir pequeños detalles elegantes al conjunto general y así continuar con su estampa distinguida. Incluso, en un sentido similar, Polhemus (2010) sostiene que a lo largo del siglo XX la dimensión hedonista en el vestir masculino no desapareció por completo sino que subsistió en la contracultura y en cierto vestir juvenil.

Por su parte el atuendo femenino adquirió un alto grado de ornamentación por el empleo de textiles suntuosos, moños y volados. Así, el gusto por adornarse quedó asociado a lo femenino bajo una connotación negativa relativa a la pérdida de tiempo. Por otra parte, el uso de corsés y miriñaques hacían difícil el movimiento. De esta manera la mujer se volvía dependiente y frágil (Lucena, 2016).

En este sentido, Lurie (1994) argumenta que el atavío decimonónico era representativo de una mujer aniñada, e ingenua a quien equipara con las protagonistas de las primeras novelas de Charles Dickens. No obstante, esa estampa no era la típica de las mujeres proletarias quienes llevaban un estilo más modesto que compraban en tiendas de venta masiva o incluso confeccionaban ellas mismas. Tal es así que según el rubro en que

trabajaban podían usar una especie de pantalón ancho que no estaba permitido para aquellas pertenecientes a las clases acomodadas (Riello, 2016).

No obstante, a pesar de estas diferencias esos ropajes subrayaban determinadas zonas relativas a la sexualidad. Un escenario que reenvía a las reflexiones que Butler (1990/2007) retoma de Simone de Beauvoir y Monique Wittig quienes argumentan que lo femenino se concibe como lo encarnado ya que su cuerpo se entiende en términos de su sexo. En cambio, lo masculino se concibe más allá del cuerpo y por eso se instituye como abstracto y universal.

Entonces, según Butler (1990/2007) para estas pensadoras las mujeres son sexualizadas como proyecto para quitarles autonomía y obligarlas a la maternidad. A diferencia del hombre que se entiende más allá de la cuestión animal ya que se encumbra como guerrero que no engendra vida sino que la arriesga por una causa más elevada (Ávila Francés, 2016).

Una escisión que el siglo XIX radicalizó por completo para convertir al hombre en sujeto de acción y a la mujer en objeto decorativo. De todos modos, la división vestimentaria por géneros ya existía desde las civilizaciones antiguas, aunque algunos historiadores no lo conciben de esa manera. Tal es el caso de Laver (1988/2012) quien afirma que en la antigüedad “la división de la indumentaria basada en el sexo no se confirma” (p.9). El autor argumenta la afirmación diciendo que en Grecia y Roma tanto hombres como mujeres usaban túnicas y en Medio Oriente las mujeres empleaban pantalones.

Pero la explicación resulta un tanto inacabada ya que portar la misma tipología no quiere decir usarla de la misma manera y ese aspecto puede cambiar su sentido y denotar cuestiones de género. Tal es así que el mismo autor luego explica que la prenda

denominada chitón era empleada por ambos géneros. Pero los hombres solían utilizarla hasta las rodillas –por lo menos en el cotidiano- mientras que el largo impuesto para las mujeres era hasta los pies.

Un dato que evidencia lo que estaba permitido para cada uno, no sólo en términos sartoriales sino en relación a los modos de exponer el cuerpo y a la comodidad de que gozaban. Luego, esta división se profundizó con el inicio de la moda en tanto fenómeno sociocultural de las cortes europeas del siglo XIV. Puesto que las túnicas dejaron de ser las prendas más empleadas y las mujeres empezaron a usar vestidos que perfilaban la silueta busto-cintura-cadera. Por el contrario, los hombres colocaron el acento en la línea hombros-torso-piernas a partir del uso de casacas y prendas bifurcadas (Entwistle, 2002). Entonces, este antecedente marcó el camino para que con la Ilustración el proyecto dual quede bien delimitado.

En suma: a pesar de que el Humanismo trajo consigo el paradigma de autonomía, éste no fue extensivo a las mujeres que con el protestantismo del siglo XVII quedaron subsumidas a un orden patriarcal aún más rígido que el anterior. Puesto que dicho cambio de conciencia reforzó la autoridad del padre como sustituto del sacerdote y el rey (de Miguel, 2011).

Todo lo cual no fue revertido por las ideas de la Revolución Francesa que si bien llevó al hombre a renunciar a un vestir que lo sitúe en el centro de las miradas, colocó allí a la mujer como su único lugar posible. Sin embargo, en la misma época el feminismo se consolidó como movimiento político y social y en su búsqueda por la liberación femenina dio lugar a múltiples cuestionamientos (de Miguel, 2011).

1.1.2. De Paul Poiret a Christian Dior: algunos replanteos

Con el inicio del siglo XX se asiste a un cambio sin precedentes en el vestir femenino, dado que se instala un tipo de vestido que no necesita corsé ni miriñaque y del cual el diseñador Paul Poiret fue un gran exponente. Ese estilo se denominó moda orientalizante ya que evidenciaba el influjo de la construcción continua propia del kimono japonés.

De esta manera, entre el torso y las mangas ya no había costuras sino una línea constante que produjo una silueta más suelta y plana que ya no marcaba la figura. Estos cambios produjeron un viraje notorio en la morfología del vestido femenino empleada en Europa durante siglos. Dado que cambiaba el punto de apoyo el cual se trasladaba de la cintura a los hombros (Hansen 1959).

No obstante, Laver (1988/2012) expresa que si bien el diseñador francés liberó a la mujer del corsé, por el contrario, con su falda trabada hacía que el caminar se volviera difícil. Por lo tanto, su labor presenta aristas contradictorias en donde no se observa una propuesta liberadora sino una manera distinta y hasta solapada de ejercer la opresión. En cambio, antes de Poiret hubo varios movimientos reformistas que sí plantearon un vestir realmente emancipador.

De esta manera, los prerrafaelistas propusieron el uso de túnicas sueltas que permitían una gran soltura de movimiento. Aunque estos diseños, al igual que sucedió con las ideas de Amelia Bloomer y Mariano Fortuny, no fueron adoptados por el público general. Puesto que sólo una minoría artística e intelectual se atrevía a omitir las tendencias y seguir estilos alternos (Herald, 2007a).

Sin embargo, esa vestimenta dejó sus huellas en lugares menos evidentes. Dado que por la misma época, las mujeres más conservadoras empezaron a usar vestidos sueltos durante el verano y así vislumbraron los favores de un atuendo menos ajustado (Laver,

1988/2012). Un poco más tarde, hacia la década del veinte, se generaron cambios destacados en todo el ámbito de la arquitectura y el diseño.

Dado que luego de la Primera Guerra Mundial con la gran expansión urbana y la necesidad de democratizar el acceso a los bienes materiales, se diagramaron espacios, viviendas y objetos en donde se priorizaba la función por sobre cualquier otro atributo.

De esta manera, a partir de esta estética funcionalista, ejemplificada por la escuela Bauhaus, se intentaba optimizar los recursos. Por eso, se desdeñaba toda ornamentación superflua y se producían objetos sintéticos, de trazo limpio y despojado (Álvarez Vidorreta et al. 1984). En torno al vestido, Coco Chanel y Patou fueron precursores de esa impronta depurada y rectilínea que proponía una silueta rectangular y deponía totalmente el uso de estructuras ajustadas.

Por consiguiente, el busto y las sinuosidades del cuerpo ya no producían atractivo, la cintura descendía a la altura de la cadera y la falda se acortaba dejando lucir las piernas por primera vez (Deslandres, 1985). Con esto, la vestimenta femenina se volvía más simple y práctica como consecuencia de haber trasladado el funcionalismo del guardarropa masculino hacia el femenino. Un cruce que implicó el inicio de la androginia en tanto imagen intermedia entre ambos géneros (Abed Zaher, 2017).

Aunque la curadora Valerie Steele (2018) indica que si bien la diseñadora francesa abogaba por la independencia femenina, tanto sus colecciones como su estilo personal surgían del deseo de imitar a los hombres. Lo que puede relacionarse al feminismo igualitario que en su necesidad de adquirir libertades se intenta asemejar al varón y por eso paradójicamente “no logra salir del paradigma de dominación masculina” (de Miguel 2011, p. 33).

En este sentido, es importante observar que dicha estética -que promulgó valores como la optimización y la practicidad propios del mundo laboral cooptado por el hombre- fue entendida bajo el término neutro en el sentido de imparcialidad. De esta manera, negaba los tintes ideológicos que allí se escondían. Cuando Zambrini (2019a) sostiene que el término neutro implica la universalización de lo masculino y por eso entenderlo de esa manera forja un peligroso ocultamiento de sus connotaciones políticas.

Por consiguiente, a pesar de los discursos de insurrección que conlleva el vestido de los años veinte, Lurie (1994) vuelve a la denuncia de que las mujeres mostraban un estilo añorado ya que “los adornos a gran escala, las enormes flores artificiales de seda y terciopelo y las pesadas sargas de cuentas, al hacer que quienes las llevaban parecieran pequeños, en proporción, aumentaban el efecto de infantilismo” (p. 92).

Incluso, vale decir que si ese vestido tubular intentaba discutir el binarismo a partir de prendas rectilíneas propias de un maquinismo extremado, los prerrafaelistas del siglo XIX lo hicieron proponiendo un indumento ondulante que resistía a la revolución industrial. Así, bregaban por la labor artesanal históricamente asociada a lo femenino (Hansen, 1959).

Por otro lado, en torno a la indumentaria masculina los referentes de estilo fueron tanto el príncipe de Gales como los estudiantes de la *Ivy League*. Puesto que el primero implementó un vestir elegante pero práctico según la usanza norteamericana y los segundos porque diseñaron una imagen casual a partir de integrar elementos del deporte en su indumentaria diaria (The Museum at FIT, 2021).

De este modo, se evidenció la influencia que el ejercicio físico empezaba a ejercer en el vestido. Al respecto, un artículo titulado *El nuevo cuerpo* aparecido en 1922 en la revista

L'Esprit Nouveau, fundada por Le Corbusier, instaba a practicar deportes como una actividad que ordenaba la vida y otorgaba exactitud al despliegue corporal (Herald, 2007a).

Sin embargo, una década después, la silueta femenina elegante volvió a dibujar el contorno busto-cintura-cadera como canon clásico desde donde Occidente históricamente entendió el cuerpo de la mujer (Herald, 1959). En este sentido, es importante observar que durante ese tiempo la lucha feminista decayó notablemente dado que la obtención del voto y las reformas sociales posteriores al movimiento sufragista dejaron relativamente tranquilas a las mujeres (de Miguel, 2011).

No obstante, hacia los años cuarenta se volvió al corte recto y austero como consecuencia directa de las crisis económicas generadas por la Segunda Guerra Mundial. Incluso, dentro de esa tendencia se sumó el uso del pantalón por parte de las mujeres y el gesto de Elsa Schiapparelli de tornar más práctica la ropa femenina a partir del empleo de bolsillos (Baker, 2007a).

De esta manera, la diseñadora italiana marcó un hito en cuanto a la discusión de género. Puesto que antes de su iniciativa los bolsillos estaban casi ausentes en la ropa de mujer. Incluso al día de hoy, su uso sigue siendo un acto subversivo dado que es un elemento atravesado por numerosas ideas sexistas. Sin embargo, con los años cincuenta Christian Dior propuso vestidos que volvieron a encorsetar la figura (Baker, 2007b).

Por eso, a pesar de que las creaciones del modisto francés ocupaban las páginas de las revistas más importantes de la época, toda su propuesta causó una fuerte aversión dentro de la corriente feminista que hacia mediados del siglo XX volvía a activarse (Best, 2019). Por lo tanto, luego de la Segunda Guerra Mundial surgieron posturas contrapuestas. Puesto que por un lado, los medios publicitaban un ideal de mujer abnegada por la vida hogareña y por otro la teoría feminista producía aportes memorables.

Tal es el caso de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949/2005) y *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963/2009). El primer texto cuestionó por primera la postura esencialista en torno al género y el segundo, trató el tema de los padecimientos psíquicos de las mujeres como correlato de una existencia privada de libertades y autonomías (de Miguel, 2011).

1.1.3. De Courrèges a John Galliano: se profundiza la discusión al género

Siguiendo con el tema, hacia los años sesenta los vestidos, minifaldas y shorts del diseñador André Courrèges retomaron el corte rectilíneo que Chanel ya había impuesto unas décadas antes (Deslandres, 1985). No obstante, en 1966 Yves Saint Laurent realizó un giro definitivo creando el esmoquin femenino. Dado que hasta el momento la mujer no tenía permitido el empleo del pantalón para un evento de noche (Herald, 2007b).

De todos modos, su apuesta más fuerte en cuanto a corrimientos de límites, fue posar integralmente desnudo para su perfume *Pour Homme*. Así, en 1971 dio lugar a una imagen masculina delicada y grácil que a nivel social empezaba a emerger (The Museum at FIT, 2013, sección cronología queer). Tal es así que por aquella época –sobre todo en el ámbito artístico- se asistía a la denominada revolución del pavo real.

Una transformación del atavío masculino que remitía a la era premoderna cuando ambos géneros podían lucir una imagen llamativa. Así, músicos como Mick Jagger, Jimi Hendrix o Rod Stewart a fin de desviar las normas de género, usaban colores más estridentes y chaquetas ajustadas. Todo lo cual complementaban con cortes de pelo poco comunes y el uso de maquillajes (Herald 2007b; The Museum at FIT, 2021).

Y si bien este estilo circuló más que nada dentro de la contracultura fueron cambios que lentamente permearon en el vestir convencional y sentaron las bases para que con el correr de las décadas la indumentaria del varón se vuelva menos limitada. Tal es así que

hacia fines de siglo, eso resultó en un crecimiento notable de la industria cosmética masculina (McEvoy, 2007).

Lo que demuestra que la contracultura planteaba cruces más radicales entre lo típicamente masculino y femenino y eso producía un impacto visual que interpelaba fuertemente. En este sentido, Zandra Rhodes y Vivienne Westwood hacia mediados de los años setenta, fueron pioneras en capitalizar la impronta del punk rock y convertirlo en tendencia (Herald, 2007b).

Al respecto, dicho estilo fue difundido por la prensa desde el estereotipo de atuendos rotos, en color negro y acompañado por el peinado mohicano. Pero en verdad, constaba de una propuesta considerablemente más amplia que podía verse en el club nocturno *Louise*, del *Soho* londinense. Un espacio privado que reunía al colectivo de lesbianas, bisexuales y gays que con sus atuendos fetichistas proponían una postura antisistema. Algo en concordancia con los punks del momento a quienes el club *Louise* supo albergar (Polhemus, 2010).

Ese atavío con elementos del *bondage* podía comprarse en la tienda *SEX*, que era propiedad de Westwood y McLaren, o en la firma *She 'N' Me*. Una estética que tuvo varios devenires. Porque hacia fines de siglo XX la subcultura de los *Pervs* o Pervertidos extremó ese estilo combinando su ropa con todo tipo de prótesis sexuales. Así, generaban una imagen que discutía fuertemente las normativas burguesas (Polhemus, 2010).

Al respecto, por la misma época en las colecciones de reconocidos diseñadores como Montana o Mugler se empezaron a ver diseños que hacían dialogar la alta costura con elementos sadomasoquistas. Entonces, se observa que esa impronta rupturista circuló de la disidencia sexual a la contracultura artística y más tarde a la industria de la moda (McEvoy, 2007).

Por su parte, en Estados Unidos muy lentamente la comunidad gay empezó a obtener mayor visibilidad. Un ejemplo de ello es el grupo Village People formado en Nueva York en el año 1977 y que a través de sus hits musicales ironizaba acerca de la imagen de hombre duro que promovía la cultura norteamericana.

Así, conscientemente se adueñaron de la típica ropa de leñador, vaquero o policía en tanto estereotipos de masculinidad. Pero, a partir de distintas operatorias –como ajustar excesivamente la ropa o mostrar demasiado el cuerpo- transformaron esos uniformes en íconos de la fraternidad gay (Herald, 2007b).

En otro orden de ideas, en el año 1981, los diseñadores japoneses Yohji Yamamoto y Rei Kawakubo llegaron a París con sus prendas asimétricas, terminaciones deshilachadas y empleando casi exclusivamente el color negro. Un estilo con algunas similitudes a la impronta de Westwood y que después retomaría el diseñador belga Martin Margiela razón por la cual todos ellos resultaron disruptivos para las normativas parisinas (Allen, 2021).

Pero el estilo de la inglesa jugaba al fetichismo y la destrucción en tanto provocación juvenil anti sistema (Polhemus, 2010). En cambio, tanto los japoneses como Margiela fueron interpretados por la prensa europea desde la idea de deconstrucción porque sus siluetas subvertían las figuras, las disposiciones y la materialidad misma del vestido (Geczy y Karaminas, 2020).

A la vez, esas prendas menos diferenciadas en términos de anatomía fueron interpretadas como una discusión al género (Dana, 2020). Aunque, Allen (2021) plantea que si los japoneses perturbaron la escena parisina de los años ochenta fue porque además sus creaciones estaban atravesadas por premisas derivadas de una cultura ancestral, que para Occidente eran difíciles de comprender. Por lo tanto, para afirmar que en Oriente sus

diseños connotan una discusión al binarismo habría que hacer un estudio profundo de esa cultura.

Sin embargo, es seguro que si la prenda funcionalista de principios de siglo se caracterizaba por una distribución simétrica, equilibrada y en donde todo está en control, las de los japoneses así como las de Margiela contrarrestaban esas ideas puesto que descomponían las disposiciones estables. A su vez, en un rechazo a los valores eurocéntricos Margiela también discutían el factor sexy tan en boga en aquel momento (Piraquive Ruiz, 2014).

Por otra parte, en 1970 Rudi Gernreich con su colección *Unisex Proyect* propuso una colección que intentaba discutir el binarismo a partir de pantalones y túnicas que podían usar todos indistintamente. Al respecto, la crítica y curadora de moda María Luisa Frisa (2020) define el término unisex de la siguiente manera:

Ropa que ya no se identifica como masculina ni femenina (...) Muchas veces lo unisex ha coincidido con un minimalismo y purismo generales, en el diseño y en los materiales y accesorios, lo que vuelve incierto el límite entre unisex y *basic design* (p. 141).

Sin embargo, lo que la curadora no menciona es que ese uniforme en diseños simples y colores sobrios subraya características culturalmente asociadas al varón. Entonces, de manera similar al funcionalismo de principios de siglo XX esa tendencia de *jeans* y remeras en grises y azules unifica a ambos géneros subsumiendo a todos bajo el concepto de neutro a fin de disimular su filiación masculina (Zambrini 2019a).

En una dirección similar, Abed Zaher (2017), Reis et al (2018) y de Bem et al (2019) también aluden a que la categoría unisex implica una indumentaria uniforme. Aunque no señalan claramente qué tipologías implica, en qué colores se diseña y cómo se relaciona con la ropa binaria.

Al respecto, Pinto Luna (2017), Leite et al. (2019) y do Bem et al (2019) retoman la misma definición de Sánchez y Schimitt:

La moda unisex está diseñada para encajar y favorecer a hombres y mujeres, siendo generalmente del guardarropa masculino, con un modelado básico y sin atractivo estético, mientras que la moda sin género "se trata de piezas neutras, que escapan de los estereotipos históricos y culturales, prendas que además desconectan de la vieja idea de unisex (Sánchez y Schimitt, 2016 como se citó en Leite et al., 2019 p.10)

En esta cita a pesar de que se indica la filiación masculina del término unisex, eso se plantea como algo favorecedor y no como algo que subsume a la mujer. A la vez de que se observa una indefinición terminológica que continúa con la vaguedad reinante.

En cambio con la categoría andrógina se observa un poco más de claridad dado que todos los autores recién nombrados lo conciben como una imagen ambigua o intermedia entre el hombre y la mujer. Entonces, si implica el cruce vestimentario esgrimido por Coco Chanel a principios de siglo XX y continuado luego por Yves Saint Laurent, más tarde Jean Paul Gaultier reavivó ese estilo pero en sentido inverso.

Por eso, en el año 1985 con su colección *Y Dios creó al hombre* propuso faldas masculinas extrayendo esa tipología del universo femenino. De este modo, generaba una ampliación que también se veía en el tipo de modelos que empleaba (The Museum at FIT, 2013, sección cronología queer)

Como ejemplo de esto, en el año 1998 en la edición primavera verano *couture* el modelo Tanel Bedrossiantz lució de manera grácil un vestido inspirado en la usanza de María Antonieta. En una línea similar, Thierry Mugler, en su pasarela primavera-verano 1992 incorporó al artista *drag queen* Lypsinka demostrando el influjo que la cultura LGTBQIA+ empezaba a ejercer en la moda (Rosalind, 2020; Borrelli-Persson, 2019).

En este sentido, ya hacia fines de los años noventa Alexander McQueen llevó a sus creaciones ciertos elementos provenientes de la contracultura londinense de los Club Kids, en donde el artista multidisciplinar Leigh Bowery tenía un lugar destacado. Por lo tanto, en sus colecciones combinó prendas de una gran destreza sastrera con maquillajes asimilables al universo creativo de dicho artista (The Museum at FIT, 2013, sección cronología queer).

Un personaje emblemático que en sus desfiles e intervenciones utilizó su cuerpo como material maleable. De esta manera, en cada show cambiaba de aspecto deviniendo mujer embarazada, bufón de la corte medieval o aristócrata delicado del siglo XVII. En este sentido, en la galería de arte Tate de Londres, se programó una exhibición que comenzará en febrero 2025 y en su web respecto del artista expresan:

Desde su aparición en la vida nocturna del Londres de los años 80 hasta sus atrevidas y escandalosas actuaciones posteriores en galerías, teatros y la calle, Bowery forjó sin miedo su propio y vibrante camino. Reimaginó la ropa y el maquillaje como formas de pintura y escultura, puso a prueba los límites del decoro y celebró el cuerpo como una herramienta que cambia de forma con el poder de desafiar las normas de la estética, la sexualidad y el género (Tate, 2024, sección qué hay).

Su labor es interesante para la presente investigación ya que Bowery entendía al cuerpo como un elemento plástico. Por eso era susceptible de ser moldeado a través de distintos artefactos dentro de los cuales el indumento era uno de los más significativos. Además, esto ilustra la concordancia que existía entre la contracultura, la disidencia sexual y el vestir, algo ya ejemplificado por el movimiento punk pero que ahora tomaba mayor difusión dado los medios de comunicación con que se contaba.

Una correspondencia que también se vio en la colección primavera-verano 1993 diseñada por Marc Jacobs para Perry Ellis en donde la estética del movimiento grunge - aunque de una manera algo cristalizada- fue llevada a la pasarela. Así, el estilo característico de Kurt Cobain traspasó el ámbito del rock para devenir tendencia de gran

resonancia. De este modo, se veía una imagen desaliñada y casual que yuxtaponía la ropa de trabajo junto a prendas cotidianas u otras de segunda mano sin respetar las expectativas de género ni las normativas de talles (The Museum at FIT, 2021).

No obstante, la usanza *oversize* también se relaciona a la estética del rap y el hip hop de principios de los años noventa que empleaba *jeans* caídos y holgados junto a remeras varios talles más grandes. Al respecto, una de las primeras mujeres en apropiarse de esa estampa fue Missy Elliot. De esta manera habilitaba una imagen femenina menos sexualizada ya que esa ropa dejaba de marcar las curvas para que el cuerpo de la mujer gozara de mayor independencia y comodidad (McEvoy, 2007).

Por consiguiente, la moda daba inicio a la estética *oversize* que tanto influjo ocasionó en la industria. Igualmente, el grunge tomó del movimiento punk el gusto por las intervenciones corporales como los tatuajes y *piercings* que luego devino en la estética de los *Modern Primitives* o *Primitivismo Moderno*. De este modo, se alteraba el aspecto corporal a partir de intervenciones radicales como tatuajes faciales, extensores y todo tipo de incrustaciones. Lo que implicaba un gran dolor físico que se entendía como rito de pasaje hacia un estado más espiritual (Polhemus, 2010).

De este modo, el tema de la transformación corporal se cristalizó en el trabajo de Marilyn Manson quien con su álbum *Mechanicals Animals* estableció cambios corporales aún más extremos. Así, inspirado en la obra de David Bowie combinó múltiples géneros musicales e instaló una estética andrógina que traspasaba el cruce vestimentario para llevar esa misma operatoria a su propio cuerpo.

Por eso, la portada de aquel disco exhibe un aspecto poco normativo de pechos desarrollados y genitalidad no binaria (Powers, 1998). Por consiguiente, Manson es un buen ejemplo de que en los albores del siglo XXI podían verse artistas que incluso en el

circuito comercial, jugaban con su imagen física y corrían ciertas fronteras. Así, se diluyeron algunos confines todo lo cual dejó el camino abierto para que en las próximas décadas la discusión de género continúe a partir de un recorrido ya bastante extenso.

1.2. Siglo XXI y la emergencia de la categoría agénero

Las experimentaciones que circularon a lo largo del siglo XX y terminaron impactando en el tipo de modelos empleados en los desfiles, prepararon el terreno para que ya en el nuevo milenio eso se profundice aún más. Por consiguiente, en las pasarelas empezaron a verse corporalidades más andróginas como mujeres con rasgos angulosos y hombres con rostros delicados (Best, 2019).

A la vez, en un sentido aún más radical, Andrej Pejčić que solía trabajar tanto en desfiles masculinos como femeninos, en 2014 pasó a llamarse Andreja en torno a su autopercepción como mujer. Asimismo, en relación a los circuitos de exhibición, el Consejo Británico de la Moda en el año 2020 declaró que las pasarelas femeninas y masculinas podían presentarse conjuntamente a fin de diseñar un circuito diverso (Ferrero, 2017; Contributor, 2022).

Sumado a esto, algunos tópicos relativos a la cuestión de género también empezaron a verse en los shows de los distintos diseñadores. Al respecto, el casamiento igualitario fue un tema recurrente ya que intentaba revertir la tradicional costumbre de finalizar las colecciones con una novia vestida de blanco. Así, algunos ejemplos son el desfile primavera- verano 2006 de Dior en donde se mostraron múltiples configuraciones de parejas.

Luego en primavera-verano *couture* 2013 de Chanel ya no se vio una novia caminando sola según la conocida costumbre, sino un dúo de mujeres vestidas a la usanza

nupcial. Y en el desfile primavera-verano 2018 de Thom Browne el show finalizó con un modelo que llevaba un diseño híbrido entre un frac y un vestido de novia tradicional (Rosalind, 2020).

En este sentido, existe un grupo de diseñadores que en los últimos años ha trabajado la cuestión de género de tal modo que ha convocado gran atención por parte de la prensa. Entre los más destacados se pueden nombrar a Alessandro Michele en Gucci –desde 2016 hasta 2023- Jonathan William Anderson (J. W. Anderson) en Loewe desde 2013 y Kim Jones en Dior Homme desde 2018. Respecto de Michele, como ya se explicó en la introducción, fue quien de alguna manera instaló el tema de la moda agénero con su desfile otoño-invierno 2016. Y como ejemplo de eso la periodista Marina Scofield alega:

El recorrido de Alessandro Michele en Gucci ha sido uno de los mejores reflejos del cambio en la industria. De las nuevas inquietudes, de los nuevos códigos, de la mentalidad abierta y diversa de toda una generación. En sus colecciones no era difícil encontrar cómo la moda tradicionalmente femenina y la masculina convergen, se mezclaban y daban forma a una convivencia armónica y libre. Ellas con sastrería de líneas masculinas. Ellos, con vestidos y faldas y una nueva masculinidad por bandera (Scofield, 2022 párr. 9).

En este sentido, a pesar de que el diseñador italiano ofreció para las mujeres prendas sastreras u otras holgadas y deportivas y para los hombres brindó blusas con lazo en el cuello, esos intentos de desdibujar los límites de género no implican algo demasiado rupturista. Dado que no ofrecen algo nuevo sino que profundizan en la estampa andrógina ya empleada durante el siglo XX por otros diseñadores. Además, tal como señala Pinto Luna (2017), esas propuestas no dejan de circular bajo el binarismo hombre-mujer.

Algo similar se puede ver en la labor de Jones que se aboca a reelaborar el vestuario femenino para el hombre contemporáneo. Al respecto, el diseñador inglés estudió en profundidad tanto el legado de Christian Dior como de sus sucesores -Yves Saint Laurent,

Marc Bohan o John Galliano- y así fue resignificando ciertas propuestas elaboradas por cada uno de ellos (Vicente, 2018).

Por lo tanto, en los sacos y tapados para hombre introdujo un tipo de cruce o cierre oblicuo generalmente asociado a la sastrería femenina. Además, elaboró remeras con cuello bote, casacas con moños en la parte dorsal y llevó la conocida chaqueta *Bar* al universo masculino. En cuanto a los textiles, Jones suele emplear telas como seda o tules en color rosa y lavanda y hace un gran uso de estampas poco vistas en el indumento varonil ya que utiliza el *animal print* -originalmente introducido por Dior en el año 1947- el reconocido *Toile de Jouy* y dibujos de rosas y pétalos sutiles.

Finalmente, además de emplear broches, aros y pendientes delicados, en sus estilismos para hombres, también reelaboró la conocida cartera *Saddle Bag* transformándola en mochilas o bolsos masculinos (Vicente, 2018). Teniendo en cuenta todo esto, respecto del desfile otoño invierno 2024, el periodista Alex Sales a través de una retórica un tanto fastuosa expresó:

En este fascinante espectáculo de moda, Kim Jones ha logrado trascender las convenciones y fusionar la dualidad del género en una colección que celebra la singularidad y la fluidez de la identidad. La pasarela se convierte en un lienzo donde la androginia danza con la vanguardia, desdibujando límites y marcando el comienzo de una nueva era en la moda. En este universo de contrastes, Dior redefine la masculinidad, abrazando la fragilidad como una expresión poderosa y empoderadora. En cada costura y paso, se revela una narrativa de autenticidad, allanando el camino hacia un futuro donde las fronteras entre estilos y géneros se desvanecen, dando paso a una expresión verdaderamente libre (Sales, 2014 párr. 7).

Aquí, sin demasiado sentido crítico, se hace referencia a la invitación de Jones a concebir la masculinidad desde una perspectiva no normativa. Pero las descripciones realizadas evidencian el empleo de estrategias muy similares a las de Michele -que como ya se dijo- son operatorias que continúan circulando bajo el binarismo vestimentario.

Incluso, lo mismo sucede con Anderson en la firma Loewe. Tal es así, que en la revista especializada *Fashion Network*, con motivo de la pasarela primavera-verano 2024 para mujer, se vio una reseña que indicaba el uso de tipologías en donde sobresalía las prendas sastreras en morfologías amplias a fin de no marcar la figura. Y con respecto al calzado destacaban los diseños planos y cómodos a los que definen con el término unisex (Efe, 2023).

Entonces, los tres diseñadores, que según la prensa elaboran sus colecciones bajo la categoría agénero, lo que hacen es trabajar desde la lógica de la androginia y el unisex en tanto mecanismos ampliamente desarrollados a lo largo de todo el siglo XX. Y aunque profundicen en esos recursos -ya que adaptan cada vez más tipologías del género opuesto- no desarman la dualidad hombre-mujer.

No obstante, volviendo a las palabras de María Luisa Frisa (2020) respecto de lo agénero, la curadora comenta:

Los nuevos conceptos de *genderless* o *gender neutral* y *asex* intentan borrar las diferencias de género sin renunciar por ello al decorativismo. Ya no hablamos de *crossdressing*, sino de apropiación cruzada de características, que trabaja en la sustracción y no se agota en los excesos camp del travestismo. Negación y anulación de límites y preconceptos, una *tabula rasa* sobre la cual construir una identidad. Con esto tiene que ver el *agender* (“sin género”), una de las últimas propuestas de una sociedad fluida, que se escucha y reflexiona acerca de sus propias necesidades. (p. 141)

Según esta explicación algo intrincada, la ropa agénero intenta desdibujar ciertos límites sin dejar de lado lo ornamental. Aunque también refiere a los cruces vestimentarios típicos de lo andrógino para finalmente apuntar a la idea de *tabula rasa*. Con lo cual, se observa que la autora para referirse a la moda agénero utiliza varias nociones como si fueran sinónimos. Por otro lado, relaciona a dicho estilo con la idea de *tabula rasa* que

implica un carácter pre social de la existencia. Pero esta noción es ampliamente objetada desde la teoría *queer*.

Tal es así, que Paul Preciado (2008) -siguiendo las reflexiones de Michel Foucault- sostiene que no hay un estado previo a la civilización. Dado que el hombre se constituye en tanto tal dentro del entramado social y por eso no existe antes, ni por fuera, ni más allá de esa red de sentido y conceptualizaciones. Asimismo, casi hacia el final del capítulo Frisa (2020) señala el trabajo de algunos diseñadores en torno a dicha categoría:

Son los pálidos adolescentes de Raf Simmons, después transformados en perfiles recortados y desmaterializados por Hedi Slimane antes para Dior y para Saint Laurent, ahora para Celine. El “cuarto sexo” como “territorio extremo de la adolescencia” (...) un clima “vacilante y cruel” (...) en el que se mueven los adolescentes, quienes aún no dominan su propia identidad, antes bien se hallan divididos entre el polo contenido e ignorante de la infancia y el polo crudo y consciente de la edad adulta, que a menudo empuja hacia la autodestrucción (p.142).

Desde esta última descripción, se ve que la curadora concibe a la indumentaria agénero como propia de la pubertad en tanto momento de ebullición que habilita a desdibujar ciertas normativas. Una idea convencional y tranquilizadora que no derriba paradigmas sino todo lo contrario: deja todo en el mismo lugar. Dado que circunscribe la experimentación con el género a un período particular de la existencia en que socialmente está permitido romper con ciertos esquemas.

Por su parte, Serrao Vial (2017) establece que el estilo agénero implica prendas holgadas y en colores neutros como forma de correrse de los estereotipos genéricos. Aunque, Pinto Luna (2017) sostiene que esa estética sobria va acompañada de morfologías *oversize* y se comunica desde una retórica revolucionaria simplemente porque al no marcar la silueta pareciera correrse de los estereotipos de género.

Asimismo, Loureiro (2022) sostiene que eso se debe a un cliché que sería interesante sortear para establecer un juego más arriesgado con las formas, colores y diseños. Un estilo

que Dana (2020) denomina con el vocablo *genderfull* en tanto juego e inclusión de posibilidades, el cual diferencia del estilo *genderless* que según la autora, se define desde la negación de los elementos constructivos y presenta una fuerte correspondencia con la impronta unisex.

Asimismo, Leite et al. (2019) destacan que bajo el término agénero se encontraron varias propuestas distintas: ropa simple y básica similar a la unisex, otra más *oversize*, sastrería holgada en colores neutros o piezas típicamente femeninas utilizadas por hombres. A todo esto, Pinto Luna (2017) observa que esos cruces entre lo masculino y lo femenino si bien son un intento de difuminar fronteras, no dejan de circular en la órbita del binarismo.

Y además, establece que es más común ver mujeres portando prendas de hombre que a la inversa. Como si la indumentaria típicamente masculina fuera más fácil de adoptar y el vestir femenino estuviera más cargado de tabúes. Incluso, la investigadora alerta que cuando los hombres portan prendas femeninas como puede ser la falda, su diseño respeta atributos asociados culturalmente al varón como son los textiles resistentes y los colores sobrios.

Y finalmente señala que el binarismo también aparece en los cuerpos que utilizan las marcas y que para nombrar a la categoría en estudio se utilizan múltiples terminologías. Todo lo que demuestra la gran confusión que existe en torno al concepto agénero, lo que probablemente sea algo sintomático de otras imprecisiones y ocultamientos (Pinto Luna, 2017).

1.2.1. El diseño de autor en Argentina: otros modos de concebir el vestir

Una genealogía de las pioneras del diseño de autor en Argentina agrupa a varias mujeres dentro de las cuales se encuentra Friedl Loos, una artista y diseñadora austriaca

que llegó al país en los años cuarenta y fue de las primeras que con sus diseños puso en valor ciertas materialidades autóctonas. Una tarea que también condujo Mary Tapia que trabajó con el barracán y los tejidos norteños y Medora Manero que a partir de un dedicado estudio del folklore latinoamericano combinó telas compradas en el Mercado de Pulgas junto a otras confeccionadas por ella misma en su telar (Castro, 2012).

A su vez, Delia Cancela y Dalila Puzzovio, muy cercanas al Instituto Di Tella, también diseñaron prendas desde búsquedas personales. Por su parte, Rosa Bailón - dueña de la legendaria tienda Madame Frou Frou- implementó modos de hacer que se distanciaban de las tendencias para dar lugar a una concepción novedosa del vestir (Lescano, 2010).

Todas estas diseñadoras marcaron hitos en nuestro país que históricamente desdeñó lo propio para reverenciar modelos foráneos. Incluso, Eva Perón en su etapa de mayor exposición mediática lucía diseños de Dior en vez de “complementar su discurso político con un discurso vestimentario en el cual apareciera, aunque más no fuera en una contada ocasión, un poncho pampa, alguna prenda de cuero o un accesorio de platería criolla o mapuche” (Castro 2012, p.2).

Así, desde los años cuarenta hasta hoy estas pioneras abrieron el camino para que el listado de creativos dedicados al indumento se haya tornado cada vez más extenso. Tal es así que los diseñadores que componen los casos de estudio de esta tesis se inscriben en dicho grupo y por eso de alguna manera continúan la labor de aquellas adelantadas. Pero cuando todas ellas comenzaron a trabajar no existía en el país la figura del diseñador tal como se la conoce en la actualidad.

Dado que en línea general quienes trabajaban en la industria de la moda se dividían entre modistos que elaboraban sus creaciones a la usanza de la alta costura europea o

modistas que realizaban prendas a pedido (Saulquin, 2019). Entonces el rasgo distintivo de aquellas pioneras era la puesta en práctica de un sello personal que respondía a búsquedas particulares como algo que en aquellos años no era algo común.

De todos modos, hacia los años sesenta el escenario comenzó a cambiar. Dado que ya no eran personalidades aisladas las que desarrollaban esa metodología que se alejaba de las normativas del mercado. Sino que empezaba a emerger un incipiente círculo contracultural que concebía al vestido como elemento expresivo que -entre otras cosas- podía ayudarlos a difundir su propio trabajo de una manera más vistosa (Lescano, 2010).

En el caso de los músicos, ellos elaboraban su imagen personal de forma creativa aunque sin demasiados recursos ni formación. De ahí que acudían a la ayuda de amigas, al placard de sus familiares, imitaban el atavío de artistas extranjeros o pedían ayuda a vestuaristas de teatro. Estos creativos no sólo poseían el conocimiento necesario para colaborar en la tarea sino que además contaban con algún acopio de ropa proveniente de su propio quehacer (Lescano, 2010).

Pero aquel ímpetu quedó interrumpido con la dictadura de 1976 y se reanimó lentamente a partir de los últimos años del gobierno de facto aunque de forma clandestina. Así, hacia principios de los años ochenta se conformó una red subterránea de espacios alternativos como sótanos o garajes abandonados en donde numerosos artistas y militantes por la diversidad sexual se reunían con el fin de entablar lazos afectivos y desplegar sus propias búsquedas estéticas (Lucena y Laboureau, 2016).

Allí, el juego con el indumento ayudó a resistir la brutalidad del régimen dictatorial visibilizando ciertos temas acallados, como la desigualdad de género entre tantos otros. Luego, en el año 1983 con la vuelta a la democracia, esa constelación clandestina dio lugar

al denominado circuito *under* que ya no debía ocultar toda esa ebullición creativa que había sido cercenada (Krochmalny, 2013; Lucena y Laboureau, 2016).

En este sentido, uno de los lugares que integraba ese circuito, era el bar *Bolivia* que se distinguía de la impronta punk del resto de los espacios dada “su singular propuesta *trashchic* y su desprejuiciado activismo *fashionista*” (Lucena 2019, p. 3). Lo que significa que tanto los diseñadores que gestionaban el espacio como el público que asistía legitimaban el interés y el juego con la indumentaria y por eso no seguían los imperativos de la moda sino que creaban sus propios estilos a contrapelo de lo establecido (Joly, 2009).

Estos creativos entre los que se encontraban “Sergio De Loof, Gabriela Bunader, Andrés Baño, Gabriel Grippo, Cristian Delgado, Marula Di Como, Pablo Simón, Kelo Romero y Mónica Van Asperen” Lucena, (2019 p.2) seguían con admiración los diseños deconstructivos de Martin Margiela y la manera en que Azzedine Alaïa enfundaba el cuerpo en materiales adherentes que destacaban la silueta.

Todo lo cual demuestra su interés por materialidades y criterios constructivos innovadores en donde había una gran reflexión en torno al vestir. Así, constituían una estética que aunque tomaba ideas foráneas, éstas eran adaptadas no sólo a nivel conceptual sino también según las posibilidades materiales con que contaban (Lucena, 2019).

A partir de esa postura, intentaban sobreponerse a las carencias económicas y así transformaban sus limitaciones en un sello particular que se basaba en el empleo de ropa usada –una práctica también típica de Margiela. Por eso el Cotelengo Don Orione o el Ejército de Salvación eran reductos ampliamente visitados por todos ellos.

De esta manera, sus colecciones muchas veces surgían de los despojos que encontraban y de esta manera difuminaban las jerarquías entre lo pobre y el saber-hacer de la buena costura (Lucena, 2019; Saulquin, 2019). A su vez, todos ellos difundían sus

creaciones de una manera distinta a la establecida ya que en sus pasarelas convivían modelos, travestis, bailarines o personas comunes. Incluso, ese deseo exploratorio, una vez que el bar Bolivia fue cerrado continuó en *El Dorado*, otro espacio gestionado por De Loof en donde a inicios de los años noventa, algunos *drag queens* se integraban a la pista de baile expresando a través de su imagen la avidez por hacerse ver (Lucena, 2019).

Asimismo, un evento que generó una convocatoria de tal envergadura que marcó un hito cultural en la sociedad argentina de aquel momento fue la Primera Bienal de Arte Joven que se desarrolló en Buenos Aires en marzo de 1989 en el Centro Cultural Recoleta. Se trató de un suceso que acopió modos de hacer típicos del *under* de los años ochenta y los llevó a un público masivo que desconocía toda esa insurgencia creativa (Joly, 2009).

De esta manera, el festival funcionó como plataforma de exhibición del trabajo de múltiples artistas jóvenes provenientes de variadas disciplinas en donde confluía el arte, el diseño y la moda.

Allí, se destacó el diseñador Andrés Baño como ganador en la categoría diseño, elaborando su colección a partir de la reutilización del cuero proveniente de la curtiembre de su padre. Además, su show quedó impregnado en la memoria colectiva ya que por primera vez dos mujeres se besaron en la pasarela visibilizando una realidad que hasta el momento estaba silenciada (Pérez, 2021).

No obstante, el evento evidenció la existencia de toda una escena cultural madura en donde incluso había un público sólido e interesado en ideas disruptivas acerca del vestir. Por consiguiente, la inauguración de la Carrera de Diseño de Indumentaria (DIT) en la Universidad de Buenos Aires en el año 1989 puede entenderse como consecuencia de todo aquel impulso en que el juego con la indumentaria –aunque de forma autodidacta y con

altibajos- se venía desarrollando con fuerza desde hacía varias décadas (Joly, 2007; Saulquin, 2019).

De esta manera, la emergencia de una institución en donde estudiar, sistematizar el conocimiento y reflexionar en torno a la disciplina, implicó su profesionalización y el surgimiento de la figura del diseñador tal como la entendemos hoy. Es decir, como alguien que aglutina variadas características ya que posee formación académica y que origina sus colecciones desde una búsqueda conceptual propia en donde el factor experimental es primordial.

Algo que conforme sucedieron las décadas -sumado a la continuidad democrática- ayudó al surgimiento de numerosas generaciones de diseñadores y espacios donde estudiar como pueden ser la Universidad de Palermo (UP), la Universidad Argentina de la Empresa (UADE) y la Escuela Argentina de Moda. Todo lo cual instituyó un panorama renovador en el país y en la región (Infobae, 2018; Saulquin, 2019).

Al respecto, el término diseñador y diseño de autor eran muy novedosos en aquel momento y en ese sentido Nadur (2022) expresa:

Ese término comenzó a usarse informalmente dentro de la industria para demarcar a aquellos diseñadores que habían decidido apartarse del camino de la industria masiva, abandonando los lineamientos estéticos de la moda internacional, para poder emprender sus proyectos bajo parámetros fijados desde un discurso personal. Fue una manera de marcar el terreno ganando en comunicación con el usuario que entonces empezó a asimilar diseño de autor con la producción de prendas originales (p. 36).

De esta manera, hacia mediados de los años noventa, la primera camada que egresó de la UBA ayudó a repensar la indumentaria, sus usos y costumbres, así como la importancia de la imagen personal. Por consiguiente, las creaciones de todos ellos ampliaban los límites de lo conocido hasta el momento (Mon, 2013).

Por consiguiente desde esta nueva modalidad se abrían otros horizontes creativos y así el diseño de autor se instalaba como un paradigma productivo novedoso y dúctil en varios aspectos. Dado que el diseñador podía experimentar con todo tipo de materialidades y combinar distintos modos de producción. De esta manera, podía articular el trabajo en serie del *prêt-à-porter*, la confección a medida según el modo de la alta costura, el diseño de vestuario para espectáculos artísticos o dedicarse a vestir a personalidades destacadas de la cultura.

Y lo interesante es que el hilo que integra todas esas facetas es justamente el sello personal como algo que se desmarca de los dictámenes del mercado o en tal caso metaboliza sus directrices para filtrarlas bajo la propia mirada. A la vez, estas propuestas generaron una manera distinta de entender el diseño que empezaba a verse no sólo desde su aspecto proyectual sino como una disciplina que también implica un gran ejercicio reflexivo y de conceptualización (Nadur, 2022).

En esta misma línea, estas propuestas no se encontraban en el circuito de shoppings y galerías comerciales sino en espacios independientes que también proponían otra lógica de consumo. Dado que esta nueva modalidad invitaba al usuario a tomar esas creaciones como punto de partida para desarrollar el propio gusto y así planteaba un encuentro entre ambas partes (Castro, 2012; Saulquin, 2019). Luego, los distintos devenires económicos y políticos del país hicieron que los diferentes diseñadores, en la necesidad de permanecer, vayan encontrando sus propios nichos.

Tal es así que en el año 2001, para contrarrestar la crisis social, política y económica que atravesó el país a causa de la salida de la convertibilidad, el diseño de autor vernáculo creó nuevas estrategias. Una de ellas fue congregarse en pequeños sitios en torno al barrio

de Palermo y desde allí otorgar al sector una identidad comercial novedosa que estratégicamente los ayudaba a lograr visibilidad (Saulquin, 2019).

De ahí que algunas marcas vieron su inicio en aquel momento. Tal es el caso de bajo la dirección de Emiliano Blanco y Camila Milessi quien es egresada de la segunda camada de diseñadores de la Universidad de Buenos Aires. Así, a partir de la resignificación de elementos provenientes de la arquitectura, el cine y la música moldearon una impronta de ropa que planteaba un cuestionamiento a las normativas de género. De este modo, se constituyeron como pioneros de esa modalidad dentro del mercado local (Ciosescu, 2021; Kostüme, 2024).

Otros, comenzaron trabajando bajo el diseño de autor pero luego generaron un producto más masivo y por eso instalaron en circuitos comerciales, como puede ser el caso de JT. Y una generación más joven extendió su alcance a nivel internacional dado que sus productos se comercializan en el exterior. Esto sucede con la marca vegana Nous Étudions surgida en 2014 y dirigida por Romina Cardillo formada en (UADE) y con Lucía Chain que elabora sus diseños a mano, con telas crudas, tintes orgánicos y desde las lógicas de residuo cero, producción lenta y perspectiva de género (Pérez, 2018a).

En definitiva, la ductilidad que define al diseño de autor también da lugar para los distintos caminos que esgrime cada realizador. Y más allá de estas diferencias, la forma de trabajo que instaló en Argentina propuso una concepción diferente de lo conocido hasta el momento ya que legitimó otro tipo de ideas acerca del indumento, el cuerpo y la belleza. Por eso tiñó al sistema de la moda nacional de una voz particular que lo define (Mon, 2013).

1.3. La categoría agénero en los medios de comunicación

Hacia el año 2016, la emergencia de la tendencia agénero hizo que los distintos medios de comunicación empezaran a publicar colecciones elaboradas bajo dicha etiqueta vestimentaria. De ahí que en el objetivo de observar la manera en que se difunde esta nueva manera de entender el vestir, se diseñó un corpus de notas periodísticas que responden al recorte temporal 2018-2023 y pertenecen a medios de gran alcance como los diarios Clarín, La Nación e Infobae y revistas como L'Officiel.

En este sentido, en el caso de *Kostüme* el foco de los medios suele estar depositado más que nada en las inspiraciones que posee la marca y en menor medida en la cuestión agénero. Tal es así que en una nota aparecida en Revista Viva del diario Clarín en el año 2021, la primera descripción que se hace de la firma es: “pioneros del *oversized*, el *genderless* y lo *sporty*. Fanáticos de la Bauhaus, la música, las artes y el cine como grandes inspiradores” (Ciosescu, 2021).

Aquí se advierte lo señalado recientemente y llama la atención que en un diario masivo la categoría agénero se la nombre sin informar acerca de qué implica, cuándo comenzó, a qué se debe y porqué está tan en agenda. Además, al usar un vocablo en inglés se acentúa la distancia con el lector y de este modo en vez de acercar el tema se lo plantea como algo ajeno pasando por alto múltiples datos importantes. Luego en una nota del diario *La Nación* del mismo año, se comenta:

Indagar en sus colecciones puede implicar trasladarse imaginariamente a una expedición por la Antártida, revisitar las referencias estéticas de la *Nouvelle Vague* o traer hacia acá la iconografía que Peter Saville inmortalizó en las portadas de discos de los 80. Pioneros y sobrevivientes de Palermo como barrio de diseño, inauguraron su primer local en marzo del 2001. (Maurello, 2021 párr. 1).

En este párrafo el tópico agénero no se lo nombra y eso sucede en toda la entrevista. En este sentido recién en el diario *La Nación* del año 2018 el tema se aborda con un poco más de dedicación y así Camila Milessi expresa: “siempre nos interesó romper esquemas,

ir más allá de la hipersexualización de la mujer y proponer un género fluido, salir de esa construcción acartonada y barroca que usualmente relacionamos con moda” (Irala, 2018 párr. 5).

Aquí es interesante la problematización que realiza Milessi acerca de la sexualización del cuerpo femenino ya que desde lo binario es uno de los rasgos más subrayados. En este sentido, desde su impronta *oversize*, Kostüme cuestiona ese lugar de objetivación designado a la mujer. Aunque eso no necesariamente implica una propuesta agénero.

Por otra parte, en cuanto a Nous Étudions su costado sostenible y el desarrollo de biotextiles es lo que genera mayor curiosidad por parte del periodismo. Eso se observa en una nota que respecto de la colección *Not for human species* de otoño invierno 2022 se señala:

Desserto es una compañía que investiga con biomateriales a base de cactus como alternativa al cuero, con este procedimiento trabaja Nous cuya primera edición va a ser presentada en Design BA y la segunda en el mes de octubre, en *Vegan Fashion Week*, en la ciudad de Los Ángeles. En paralelo, Romina Cardillo indaga con otra tecnología que se le aplica a las prendas; el resultado será presentado en el próximo París Fashion Week. En tanto continúa los desarrollos junto a la biomaterialista Carolina Etchevers, con quien trabajó el bio hilo y otros materiales veganos (Pérez, 2022^a párr.2)

Como se ve aquí, la descripción en torno a los materiales es bastante exhaustiva y coopta el centro de atención. De manera similar, en otra extensa entrevista las preguntas giraron mayormente en torno al logro que implica ser la primera diseñadora latinoamericana en llegar a la semifinal del *LVMH Prize* y la manera en que estaba ambientado el showroom para la presentación en dicho concurso (Miniteando, 2020).

Y en una nota bajo el título “La moda sustentable llega con todo a las zapatillas” se describe la cápsula que Romina Cardillo diseñó junto a Nike y el espectáculo que ofreció al

respecto. Por lo tanto aquí los periodistas también se centraron casi en exclusiva en los materiales con que trabaja la diseñadora y en los reconocimientos prodigados a su trabajo desde el exterior (Clarín, 2019).

Todos logros notables e interesantes de destacar tanto en *Nous Étudions* como en *Lucía Chain* y por eso es comprensible que la mirada esté depositada allí. Pero eso no tiene por qué opacar el aspecto agénero, sobre todo si tanto una como otra diseñadora en sus webs y notas señalan esa dimensión como un rasgo que también define a sus marcas.

Finalmente, para *Lucía Chain* la prensa también le depara una mirada que se focaliza más que nada en su costado sostenible y aunque por momentos atiendan a la cuestión agénero; lo hacen de forma tangencial. De eso da cuenta el diario *La Nación* del año 2018 que ya desde el titular señalan que la diseñadora tiñe las prendas a base de productos naturales como remolacha o yerba mate.

Luego, hacia el final realizan un listado de los rasgos que definen a la marca en donde además de los tintes orgánicos se encuentra su apuesta por la industria local, la confección con productos vegetales, la nula utilización de materias primas de origen animal, las siluetas holgadas pero con influencia sastrera y la impronta agénero que por primera vez se nombra (Palacios, 2018).

Una mirada similar establece otra nota en donde también aluden a que la marca exhibe sus colecciones en pasarelas que van desde Chile a Finlandia. Y acerca de la cuestión de género, se comenta: “*Lucía Chain* fabrica indumentaria para hombres y mujeres. Pero no con molderías tradicionales. La diseñadora cuenta a Infobae que suele jugar con mezclar tipologías en cada diseño” (Sánchez, 2021 párr. 11).

Una manera bastante particular de referirse al tema ya que en vez de nombrar directamente la modalidad agénero primero se alude al binarismo hombre-mujer y luego se explica que la marca reelabora las tipologías tradicionales. Siguiendo esta línea una situación semejante se observa en las plataformas de instagram de *BafWeek* y *Designersba* que son dos eventos destacados de la industria de la moda nacional. Dado que allí cada temporada se realizan los desfiles de las distintas marcas.

En este sentido, tanto *Kostüme* como *Nous Étudions* y *Lucía Chain* han exhibido sus colecciones en ambas plataformas, sin embargo allí la categoría agénero es prácticamente eludida. Por lo tanto aquí se hará un breve repaso a fin de ejemplificar lo dicho. Así, en la temporada otoño-invierno 2021 cuando *Kostüme* cumplió 20 años, en el *feed* de Instagram de *Designersba* exhibieron las palabras de Camila Milessi y Emiliano Blanco quienes afirmaron:

El aporte que dimos, junto a toda esa camada de diseñadores de los 2000, fue mostrarle al mercado que estaba acostumbrado a la vieja lógica de la moda, que el pensamiento, la idea y la identidad tenían mucho valor. Otro aporte fue la inclusión, nunca nos interesó repetir ciertos clichés que tiene la moda, siempre tuvimos claro que todo el que se acercara a la marca, era bienvenido (*Designersba*, 2021).

Aquí, la manera de hablar de lo inclusivo es bastante general por lo tanto la cuestión genérica no se destaca con demasiada contundencia. Por otro lado, en cuanto a *Nous Étudions* en la temporada otoño-invierno 2022, la firma mostró su cápsula titulada *Not for human species* y en el *feed* de la misma plataforma dedicaron varios post a describir ese trabajo haciendo foco en el material orgánico con que se realizó y ciertas morfologías inusuales “una cápsula que explora la imaginación durante el proceso de desarrollo de una colección, buscando la ampliación del sujeto portador” (*Designersba*, 2022 párr. 1).

En la cita tampoco hay datos sobre la cuestión agénero y lo que resulta sugestivo es que el tema de expandir la corporalidad del usuario a través del diseño de las prendas

puede ser una entrada interesante para pensar el no binarismo. Puesto que si lo binario se entiende como cuerpos femeninos o masculinos, para correrse de esa concepción la idea de ampliación corporal resulta sugestiva.

Pero, evidentemente la descripción no se focaliza en ese aspecto sino que se refiere específicamente a la estructura de la ropa. Finalmente, respecto de Lucia Chain en primavera-verano 2021-22 la colección *Abaxial* va acompañada del claim *no season, no gender, no age*, pero la plataforma de desfiles no detalla nada en torno al género (Designersba, 2021).

Conclusión del capítulo

Así, a modo de cierre del capítulo, luego de todo el recorrido realizado y según la vasta lectura de distintos autores e investigadores, se puede establecer que la vestimenta binaria es aquella en que el hombre porta un atuendo simple, rectilíneo y práctico que atenúa su figura mientras que la mujer la enfatiza mediante ropajes incómodos. Luego, es factible establecer que la categoría andrógina implica el cruce de elementos de un género a otro y lo unisex remite a una uniformidad de ropa básica en tonos sobrios que universaliza lo masculino bajo el mote de neutralidad.

No obstante, se observa que determinadas prendas como la corbata, los gemelos o el frac -socialmente entendidas como masculinas- o las blusas con volados y las faldas cortas -socialmente entendidas como femeninas- no admiten tan fácilmente ese trabajo de indefinición y por eso lo *unisex* sólo refiere a un número reducido de tipologías. Sin embargo el consenso que se ve en torno a estos dos vocablos, no sucede con la categoría agénero en torno a la que prima una gran confusión.

Capítulo 2. La cuestión de género una construcción arbitraria

El segundo capítulo se centra en Argentina y comienza con un análisis del arribo de la teoría *queer* al país que implicó el acercamiento de la intelectualidad argentina y el activismo a una teoría que procuraba herramientas conceptuales para pensar el tema del género con mayor solidez.

Igualmente, si en el capítulo uno, se indica que la contracultura artística se entiende como antesala del diseño de autor, aquí se demuestra que además las disidencias sexuales también colaboraron en ese proyecto. Puesto que también integraban la escena contracultural posdictadura y sumaron profundidad a la discusión dando lugar a la emergencia de un modo de entender el vestir y el cuerpo que se corría de las normativas y establecía otras maneras.

Más adelante, ya en el siglo actual el resurgimiento del *voguing* en tanto práctica identitaria del colectivo LGTBQIA+, y las marchas surgidas desde la militancia instalaron el tema en la agenda pública a partir de distintas estrategias de visibilidad en donde el vestir obtuvo un lugar sustancial. Entonces, se analizarán esas prácticas vestimentarias no hegemónicas a fin de comprender de qué manera discuten la cuestión genérica.

2.1. El capitalismo farmacopornográfico de Paul B. Preciado

Para abordar la discusión de género son cardinales los conceptos de *capitalismo fármacopornográfico* (2008) y *sociedad contrasexual* (2002) desarrollados por Paul B. Preciado, así como las distintas nociones que el filósofo retoma de otras pensadoras. En

torno al primer concepto, el autor lo utiliza para designar el régimen político económico contemporáneo basado en las industrias farmacéuticas y pornográficas.

La nueva “economía-mundo”, no funciona sin el despliegue simultáneo e interconectado de la producción de cientos de toneladas de esteroides sintéticos, sin la difusión global de imágenes pornográficas, sin la elaboración de nuevas variedades psicotrópicas sintéticas legales e ilegales (Lexomil, Special K, Viagra, speec cristal, Prozac, éxtasis, Popper, heroína, Omeoprazol, etc (Preciado, 2008, p. 32).

De esta manera, para el autor, la construcción de la subjetividad en el siglo XXI adquiere existencia a partir del consumo de píldoras, hormonas y tecnologías científicas sofisticadas que en tanto micro aparatos de control producen distintas metamorfosis psíquicas y corporales. Al respecto Preciado (2008) señala “se trata en todo caso de un cuerpo siempre fármacopornográfico, un cuerpo efecto de un amplio dispositivo de representación y producción cultural” (p.42) y por eso argumenta que esas tecnologías de fiscalización corporal pueden tener múltiples usos.

Es decir, uno que perpetúa la reproducción de la heteronormatividad y otro contracultural que el sistema capitalista no tenía previsto y del cual se beneficia el cuerpo trans. Entonces, el autor elabora esta idea a partir de la noción foucaultiana de biopoder en tanto fuerza opresiva sobre el organismo. Pero a diferencia del filósofo francés, Preciado (2008) al plantear un uso distinto de la industria farmacológica sitúa el foco en la intervención humana que puede transformar el cuerpo en sede de resistencia.

Una reflexión que es central para este trabajo ya que señala el quehacer humano como impulso fundamental en la propia construcción. Por otra parte, para referirse a la heterosexualidad, el filósofo retoma la expresión *pensamiento derecho* de Monique Wittig (1992/2006) con el cual la autora señala que la sexualidad canónica se asienta en una concordancia directa entre los órganos reproductivos, la identidad de género y la

sexualidad. De esta manera, la normativa a seguir es aquella que respeta esa linealidad estable y sojuzga todo lo que se distancie de allí.

Al respecto, Teresa de Lauretis (1989) indica que esa correspondencia instituida como natural es una construcción social que en tal caso convive con otras que también son legítimas. De ahí que fue de las primeras en acuñar el término *teoría queer* para develar los convencionalismos de la sexualidad heteronormada y con eso integrar a las distintas elecciones de género y sexuales.

En segundo lugar, con el concepto de *sociedad contrasexual*, Preciado (2002) critica el modelo social heterocentrado y apunta a que la diferencia sexual se construye –entre otras cosas- a través de reducir el cuerpo a las zonas sexuales y dejar de concebirlo como una superficie extensa. Una operatoria que sustenta el régimen político-económico capitalista que gira en torno a la reproducción, todo lo cual demuestra la complejidad de rebatir el binarismo de género.

En este mismo sentido, se acerca al pensamiento de Wittig (1992/2006) que a partir de elaborar nociones de Marx y Engels, compara a las mujeres con el proletariado para decir que éstas han sido históricamente sometidas a las labores de crianza y cuidado sin percibir reconocimiento económico alguno. Por consiguiente, entender a la mujer en tanto clase social implica concebir su trabajo no remunerado en términos de plusvalía.

De ahí que la autora incita al cambio social a través de liquidar las categorías de hombre, mujer, sexo y género en pos de generar virajes en los roles cotidianos para que eso movilice las estructuras y así forjar un orden social menos abusivo. A su vez, Preciado (2002) también continúa el pensamiento de Teresa de Lauretis (1989) quien señaló que el activismo feminista de los años setenta aún entendía la noción de género en tanto

diferencia. Una concepción que según la autora, mantiene la discusión en términos dualistas.

Por esta razón, de Lauretis (1989) bregaba por una noción del género que no esté ligada a la oposición sino a la idea de relación. De ahí que la autora explica “así, el género representa no a un individuo sino a una relación y a una relación social; en otras palabras, representa a un individuo en una clase” (p. 10).

Es decir que sitúa su mirada en lo social para indicar que “somos sujetos históricos gobernados por relaciones sociales reales” (Lauretis, 1989 p.16). Por lo tanto, los lugares no son autónomos sino por el contrario, forman una trama de interconexiones en donde cada uno tiene un rol dentro de la totalidad. De esta manera, queda en evidencia el rol de sumisión asignado a las mujeres el cual es funcional al sistema capitalista.

Siguiendo estas ideas, si el binarismo hombre-mujer es uno de los elementos que sostiene todo un régimen político económico, los cambios vestimentarios que intenten rebatir ese cimiento sólo pueden provenir de una reflexión profunda y comprometida que entienda la complejidad del tema y evalúe distintas estrategias para viabilizar transformaciones.

Finalmente, Preciado (2002) también reconoce su filiación con Judith Butler (1990) quien plantea la noción de *performatividad de género* por la cual establece que el género no es algo dado sino una construcción social que se sustenta a través de actos cotidianos reiterados. Éstos, a fuerza de convertirse en ritos habituales, sellan el efecto de naturalidad que da poderío al concepto mismo de género. De esta manera evidencia el carácter constructivo de toda identidad y el forzamiento que implica la postura heteronormativa hegemónica.

No obstante, Butler (1990/2007) no adhiere a la perspectiva determinista ni a la voluntarista. Dado que no concibe la idea de construcción como una acción que lo social ejerce sobre el sujeto ni cree que las personas puedan elegir a voluntad su género. Por el contrario, la autora sostiene que el proceso de generización se produce dentro de la cultura a través de un complejo sistema de relaciones en donde están imbricados tanto lo político, como lo económico y lo simbólico.

Y en este punto, Preciado (2002) profundiza ese planteo dado que con su noción de contrasexualidad, propone la destrucción del contrato social actual entendido en términos de naturaleza para sustituirlo por otro en que los cuerpos ya no asuman el mandato binario y se reconozcan sólo como cuerpos parlantes.

En este sentido, en el prefacio de *Manifiesto contra sexual* (2002) Marie-Hélène Bourcier insiste en la filiación del filósofo español con el pensamiento post-feminista de los años noventa para señalar en “la urgencia de concebir al sujeto y el agente político, lejos de como un centro autónomo de soberanía y conocimiento, como una posición inestable, y como el efecto de constantes re-negociaciones estratégicas de la identidad” (p. 10).

Así, el filósofo español insta a forjar desvíos en el sistema en el propósito de crear nuevas maneras de comportarse, vestirse y relacionarse y así instalar otras formas de existencia. Una reflexión que guía el presente trabajo ya que previene que para elaborar un vestido agénero es necesario gestionar numerosas alteraciones y fugas.

2.1.1 El arribo de la teoría *queer* a la Argentina

Los cuestionamientos a la matriz heteronormativa que comenzaron en los años sesenta y setenta con agrupaciones como Nuestro Mundo y el Frente de Liberación Homosexual (FLH) presentaban posturas un tanto generales en torno a las demandas que

establecían. Dado que su labor se centraba más que nada en la necesidad de reconocimiento. Sin embargo, era un impulso de emancipación destacado que fue interrumpido por el gobierno de facto que descargó mayor brutalidad hacia dicho colectivo.

Pero más tarde, con el retorno a la democracia en el año 1983, fue surgiendo una generación de activistas más agudos respecto de su planteo político. Así, se conformaron los colectivos Comunidad Homosexual Argentina (CHA) y Gays por los Derechos Civiles (GDC) nucleados en torno al liderazgo de Carlos Jáuregui. Pero al interior de estos grupos las personas trans padecían una fuerte discriminación, lo que –entre otras razones- hizo avanzar la discusión acerca de la identidad de género planteando un pensamiento aún más contundente (Villalba et al., 2018).

De esta manera, el arribo del término *queer* a la Argentina en los años noventa es sintomático de este tipo de reflexiones que venían profundizando en el tema de las disidencias sexuales y de género y buscaban ideas sólidas que ayuden a pensar con mayor hondura. Un ansia que se nota en la forma temprana en que Teresa de Lauretis (1989) y Judith Butler (1990) fueron leídas en revistas dedicadas a los estudios de género como *Feminaria* y *Mora* (Rosa, 2015).

De todos modos, en aquel momento los circuitos académicos se apropiaron más que nada de las nociones que esgrimían dichas autoras, pero no exactamente del término *queer* que recién empezará a circular en el país hacia fines de siglo XX y principios del XXI (Maristany, 2013).

Sin embargo, el advenimiento de estos conceptos en el mundo hispano, produjo -y sigue produciendo- variadas fricciones tanto en el ámbito más culto como en la militancia. Dado que al provenir de la cultura anglosajona se alerta acerca de la posible repetición de ciertas políticas imperiales. Al respecto, existen autores como Falconí Trávez (2014) que

destaca la importancia de traducir el vocablo para que tenga sentido en la lengua española mientras que otros proponen hallar uno ideado directamente desde estas latitudes (Tenorio, 2021).

Asimismo, Monroy Cuellar (2020) sostiene que en Latinoamérica el cuestionamiento al género ya estaba presente en la obra de distintos artistas mucho antes del arribo del término *queer*. Y finalmente, Maristany (2013) indica que como el término se encuentra fuera de su contexto de surgimiento pierde cierta carga semántica que ayuda a tratar la cuestión con menos resistencia.

Al respecto, una figura fundamental dentro del activismo lésbico feminista posdictadura fue Ilse Fusková quien trabajó con el objetivo de lograr mayor visibilidad para dicho colectivo. De ahí que con esa meta, realizó múltiples performances disruptivas y promulgó la difusión de distintas escritoras feministas tales como Susan Sontag, Adrienne Rich y Alejandra Pizarnik (Rosa, 2015).

Por la misma ese primer activismo dio lugar a la edición de los Cuadernos de Existencia Lesbiana, considerada la primera revista en hacer circular la temática *gay* en Argentina. No obstante, a pesar de esa labor divulgativa el tópico trascendió hacia un público más amplio con revistas como Alfonsina, El Porteño y Cerdos y Peces en donde el artista y curador Jorge Gumier Maier tenía una columna. De ahí que toda esa circulación produjo el campo propicio para la emergencia del suplemento Soy del diario Página 12 en el año 2005 que amplió aún más la difusión del tema (Rosa, 2015).

En este sentido, para José Amícola –uno de los pioneros de los estudios *queer* en el país- la traducción de las teorías de Butler (2002, 2007) y todo aquel andamiaje conceptual funcionó como marco para el análisis de las obras de Néstor Perlongher y Copi -seudónimo

del escritor Raúl Damonte Botana. Autores que desde distintas vertientes literarias trataron la cuestión de género y las identidades otras (Maristany, 2013; Monroy Cuellar, 2020).

Al respecto, ambos escritores emplearon la figura de Eva Perón como estrategia para visibilizar su noción de lo trans (Caminada Rosetti, 2020). En ese sentido, si dicho concepto se entiende como pasaje hacia otra cosa, la historia personal de Eva es un buen ejemplo de ello. Dado que comenzó su existencia pública como actriz de reparto para devenir primera dama, luego líder política y más tarde mito nacional teñida de rubia y vestida por Christian Dior.

Pero, en las obras de Perlongher y Copi el pasaje no se dirige hacia la idealización del personaje sino al contrario. Puesto que su imagen legitimada deviene en personaje de borde que transforma a la santa nacional en prostituta drogadicta en el caso del primer autor o travesti manipuladora según el segundo. De esta manera, esos escritos fueron controversiales para el momento no sólo porque desafiaban el mito de la ex líder política y jugaban al límite de lo aceptable. Sino sobre todo porque desvanecían “la idea de que la identidad es algo estable para pensarla como algo en construcción permanente” (Lucia, 2023).

En este sentido, en ambos textos, lo trans está en concordancia con la estética *camp* en términos de Susan Sontag (1966/1996) según una sensibilidad que se expresa en el gusto por lo elaborado y no natural. Pero no como lo falso en contraposición a lo verdadero sino como ardid para develar que todo es artificio. Por consiguiente desde esta perspectiva “el *camp* es una mentira a través de la cual se revela una verdad” (Core 1984 como se citó en Macías 2020, p. 29).

No obstante, si bien estos escritores despojaron a Evita de su estampa de grandiosidad, otros artistas forjaron otro tipo de pasaje hasta convertirla en ícono *queer*. A

pesar de que ella no se pronunciase en absoluto a favor de las minorías sexuales. Pero evidentemente el colectivo LGTBQIA+ ha encontrado en la ex líder política una fuente de inspiración que probablemente se deba a su historia de lucha y resiliencia (Croizet, 2019).

En este sentido, en 2019 la militancia peronista homosexual vestida a la usanza de Evita, realizó unos desfiles performáticos por las calles de Buenos Aires y así transformó a la mítica figura en estandarte propio a través de un proceso de “queerización” (Croizet, 2019, p.136). Este término, Judith Butler (1993/2002) lo elabora articulando la obra de varias autoras: las reflexiones de Eve Kosofsky Sedwick junto a la novela *Passing*, de Nella Larsen y el pensamiento de la artista y activista Kate Bornstein.

De este modo, la filósofa norteamericana señala que para referirse a los procesos de subjetivación es necesario utilizar verbos activos que den cuenta de la mutación permanente que implican. En este sentido, el devenir más notorio de Eva en esta dirección se dio cuando la cantante pop Madonna protagonizó la película *Evita* de Alan Parker.

Dado que para aquel entonces la diva ya había realizado su gira *The Ambition Tour* en la cual, vestida con el icónico bustier diseñado por Jean Paul Gaultier, bailaba el tema musical *Vogue* junto a artistas del colectivo LGTBQIA+. Entonces, Madonna ya estaba relacionada con dicho grupo por lo tanto es probable que se haya producido cierta “transitividad simbólica entre la cantante y la conformación de Evita como ícono *queer*” (Croizet, 2019, p. 137).

Todas mutaciones que reenvían al devenir mismo del término que hasta fines de los años ‘80 funcionó como insulto heterosexual contra aquellos considerados torcidos. Pero luego, a modo de resistencia, la militancia disidente se apropió del término generando un contrasentido. Más tarde fue retomado por la academia dando surgimiento a una nueva

teoría desde donde pensar la identidad como algo en constante proceso (Falconí Trávez, 2014).

Por todo esto, se puede decir que el arribo al país del término *queer* a principios de los años noventa proporcionó herramientas conceptuales para profundizar en una discusión que si bien aquí ya estaba instalada, adquirió más contundencia a partir del encuentro con una teoría elaborada. Así, la discusión fue tomando cada vez más lugar y eso colaboró en la promulgación de numerosas leyes con perspectiva de género.

No obstante, a pesar de la trascendencia social que esto implica, todavía existe una brecha importante entre el dictamen de estas leyes y su efectividad. Lo que implica la necesidad de políticas públicas más concretas que hagan viable estos derechos obtenidos (Cabrera et al. 2016). Sin embargo, esto no impidió el surgimiento de distintas instituciones como la Asociación civil Futuro Trans o el Bachillerato Travesti Mocha Celis, en tanto espacios que buscan otorgar capacitación, trabajo y abrigo para el colectivo LGTBQIA+ (Requejo, 2023; Wayar, 2019).

Por consiguiente, se puede decir que el tópico fue tomando cada vez más espesor y abriendo nuevas aristas para pensar en la conformación de las distintas subjetividades. Tal es así que Marlene Wayar (2021) rebate la idea de diccionario como un lugar de significados estancos y así cuestiona las categorías comunes para elaborar otras teniendo como apoyo sus propias vivencias trans.

2.1.2. El *under* de los años ochenta: antesala de un cambio cultural

Como ya se dijo en el capítulo anterior, en los últimos años de la dictadura se fue gestando una red de espacios clandestinos en donde numerosos artistas y militantes por la liberación sexual se reunían a fin de generar lazos afectivos y desarrollar sus propias búsquedas creativas. Ese circuito continuó en los primeros años de la democracia y allí,

eran habituales distintos tipos de performances y representaciones que a partir de una estética carnavalesca se inscriben “en la tradición de lo que Roberto Jacoby, una década más tarde, definió como “la estrategia de la alegría” (Krochmalny, 2013 p.1).

Esas escenas más cerca del *variété* que del teatro serio y legitimado podían tener cierto estilo característico del café concert de los años setenta. Pero si en aquellos años se veía una estética brillante y una interpretación que interactuaba con el público pero que aún respetaba cierta separación tradicional. Luego, en la década del ochenta el tipo de interpretación diluía los confines de la escena como modo de refutar nociones estancas (Lucena y Laboureau, 2016; Rosa, 2015).

Al respecto, el hecho de difuminar los límites fue un lema implícito que impregnó aquella escena cultural renovadora. Dado que habilitó el cuestionamiento de múltiples normativas sociales en donde el género, el cuerpo y el vestir también eran alterados. Luego, aquel fenómeno propició la emergencia de otros espacios en la medida que la democracia se fue asentando.

De esta manera, ya entrada la década de los ochenta se sumaron El Parakultural, Cemento y Babilonia pero el espacio que devino referente en cuanto al lugar que ofrecía al colectivo *queer* fue el Centro Cultural Ricardo Rojas que a partir de su objetivo de acercar la universidad a la comuna también integró a numerosos artistas que mostraban abiertamente su condición gay (Krochmalny, 2013; Bevacqua, 2019).

Así, a partir de ese momento ellos accedían a una plataforma de mayor inserción en donde a la vez podían tratar temas que en otros circuitos estaban vedados. En este sentido, en 1989 con motivo de la inauguración de la Galería de Arte del Rojas, dirigida en sus inicios por Jorge Gumier Maier se realizó una instalación en donde coincidieron la artista y activista Liliana Maresca junto a Batato Barea.

En aquella oportunidad, el performer realizó la interpretación de unos poemas que expresaban abiertamente su sexualidad. Todo lo cual evidenciaba un cambio de época ya que por lo menos en ciertos ámbitos ya era posible hablar de la condición gay sin miedo a ser perseguido (Rosa, 2015).

Asimismo, la propuesta curatorial de la galería proponía una estética que incluía la labor manual y artesanal como universos históricamente despreciados en el mundo del arte por sus implicancias femeninas. Una propuesta que resultaba interesante en aquel momento ya que daba entidad a técnicas y modos que habían sido claramente invisibilizados y en ese matiz radicaba su cuestión política (Krochmalny, 2013; Pineau, 2017).

Sin embargo, cuando en el año 1995 el curador norteamericano Bill Arning fue invitado para exponer una muestra con obras de varios artistas extranjeros, quedaron expuestas algunas tensiones entre los modelos artísticos y de homosexualidad que proponía cada uno de ellos. Puesto que Arning con su exposición *Faggots (Maricas)* planteaba una postura en donde se mostraban los cuerpos deseantes, la violencia policíaca a la que estaban sometidos y la epidemia del VIH-Sida.

Mientras que Gumier Maier evitaba ese estilo por considerarlo obvio, excesivamente politizado y algo demodé. Pero a los pocos días de iniciada la muestra, las obras de los artistas extranjeros fueron agredidas por algunos trabajadores del Rojas –aparentemente por su tono explícito. Lo que hizo que Gumier Maier la dé por finalizada sin tratar de buscar alguna mediación para continuar con ella (Pineau, 2017).

Sin embargo, en una entrevista a Bill Arning realizada por el crítico de arte Rodrigo Cañete, el curador norteamericano argumenta que no todas las obras tenían un tono explícito sino que varias de ellas estaban más cerca de un tratamiento humorista como

manera de contrarrestar el drama vivido por la crisis del VIH-Sida (Traducido al español, 2020).

Entonces, el relato de Arning da sentido a la postura de Pineau (2017) quien sostiene que los motivos de agravio a las obras no quedaron del todo claro pero se puede pensar que le sirvió a Gumier Maier como salida elegante para ocultar las divergencias que existían entre las posturas artísticas y políticas con el curador norteamericano.

Lo que da lugar para pensar en cómo fue abordada la cuestión de la disidencia sexual y de género en dicho Centro Cultural, en torno a cómo se la nombraba y qué se demanda socialmente. Dado que si los primeros grupos de liberación sexual, en una postura integracionista bregaban por la tolerancia demostrando un comportamiento aceptable para las pautas burguesas, luego la militancia posdictadura cambió de estrategia (Lucia, 2023).

De esta manera, dejó de pedir tanto permiso y pasó a legitimarse de variadas maneras dentro de las cuales se encontraba el abandono del término homosexual por considerarlo patológizante y por eso su consecuente acercamiento a la nominación gay (Vazquez Sáenz, 2022). Sin embargo, Gumier Maier creía que esa postura continuaba el juego binario con la sexualidad normativa y por eso en vez de discutirla terminaba dándole sentido (Rosa, 2015; Pineau, 2017).

Al respecto, su artículo de la revista *El Porteño* del año 1984 en donde planteaba que la homosexualidad no existía, refiere justamente a esto. Por eso, se lo puede relacionar con una frase similar esgrimida por Monique Wittig durante una conferencia del año 1978 en que expresó: «las lesbianas no son mujeres» (Wittig 1992/2006, p.10).

Una afirmación que produjo gran controversia y que la autora empleó para indicar que seguir sosteniendo la categoría de mujer es darle existencia a un régimen dualista macho-hembra que es motivo de opresión. Por consiguiente, decir que las lesbianas no eran

mujeres significaba salirse de ese juego dual y elegir otro paradigma que no las someta. De ahí que su invitación a finalizar con los conceptos binarios era fundamental para revisar los planteos feministas hasta el momento.

Es decir, adquirir conciencia acerca de qué cuestionamientos se habían planteado, de cómo era su nominación y qué luchas debían encararse a partir de allí. Entonces, tanto Wittig como Gumier Maier buscaban correrse del dualismo hegemónico, a la vez que señalaban el carácter constructivo de toda identidad. En este sentido, la teoría *queer* justamente se aleja no sólo de las categorías hombre y mujer sino también de lesbiana, homosexual y *gay* ya que esgrime la noción de fluidez de género para discutir las designaciones fijas.

Una discusión que se dio y se sigue dando en el Centro Cultural Rojas que desde su inicio albergó a varias generaciones de artistas *queer* comenzando por Batato Barea, continuando con Mosquito Sancineto y luego Naty Menstrual entre muchos otros. Todo un fenómeno que ayudó a generar el marco propicio para que ya en el siglo XXI en la misma institución se desarrolle el Área de Tecnologías de Género (Bevacqua, 2019).

Un espacio que nuclea a un grupo de activistas trans que retoman el legado de Batato y siguiendo las reflexiones de Paul B. Preciado (2008) intentan no preocuparse por la identidad en tanto idea estable sino que reflexionan por la manera en que su subjetividad adquiere forma, cambia y se reformula constantemente.

2.2. Vestimenta disidente y el corrimiento de límites

Siguiendo este orden de ideas, en aquella escena alternativa de los años ochenta coexistían múltiples maneras de interpretar el vestir lo que daba lugar a un panorama bastante plural. Unos modos que proponían salirse de lo acostumbrado en torno a la moda

imperante y las reglas de género. En este sentido, allí podían verse otras materialidades, colores y textiles que llevaban unos u otros indistintamente generando una gran sinergia.

Al respecto, Federico Moura, líder de la banda *Virus*, sobre todo en sus shows exhibía una estampa engalanada y hedonista que generaba disputa no sólo para el común de la gente sino al interior mismo del ámbito del rock. Un mundo que aún conservaba una postura sexista y hasta cierta mentalidad prejuiciosa en relación a las disidencias de sexo y género (Lucena, 2013).

Además, este estilo vestimentario resultaba más radical que aquel esgrimido por los músicos hippies de fines de los años sesenta que vestían prendas un poco más desalineadas. En cambio Moura aparecía en el escenario con una impronta glamorosa al estilo David Bowie con su voz delicada y unos movimientos sensuales que tomaba de las primeras actuaciones de Sandro. Todo lo cual articulaba a una música pasatista y alegre que con letras cargadas de connotaciones sexuales delineaba un estilo para nada visto en el país (Lucena y Laboureau, 2014).

Incluso, Moura le daba tanta importancia a la música como a la imagen de la banda y guiado por su gusto en el diseño creaba las vestimentas de *Virus* y a veces hasta elaboraba la puesta en escena de sus shows. Para todo esto se servía de la experiencia que había adquirido en sus tiendas Limbo y Mambo, en donde utilizaba sus conocimientos de Arquitectura para dedicarse al desarrollo de indumentaria (Lescano, 2010).

Aquellos locales de ropa construían una impronta particular puesto que no referían al estilo anodino de la moda importada, ni al estilo hippie ya comentado. Sino que la oferta pasaba por patrones en colores saturados, pantalones de aviador con varios bolsillos, camisas de raso con volados, otras con pecheras tipo frac y unas últimas con cuello *mao* (Lescano, 2010; Lucena y Laboureau, 2014).

Así, Moura abría paso a un modo distinto para el vestir masculino que sería continuado por numerosas bandas y músicos como es el caso de Adrián Dárgelos líder del grupo Babasónicos o Walas cantante de la banda de rock alternativo Massacre (N. Lazarte, entrevista 10 de junio de 2024).

Otro de los modos de vivenciar el indumento, estaba relacionado a ciertas prácticas performáticas en donde el vestido se alejaba del uso social e instalaba poéticas más disruptivas. En este sentido, grupos como Las inalámbricas y Las Gambas al ajillo en sus variadas apariciones experimentaban con las formas, textiles y colores habilitando cuestionamientos radicales en relación a los roles de género y los tantos imperativos que las mujeres aún sobrellevan.

Así, ambos elencos elaboraban sus propios estilismos a partir de cierta lógica del rejunte en donde hasta los elementos cotidianos servían a su propósito. Un modo de operar que en parte tenía que ver con los pocos recursos con que contaban pero también con la necesidad de inventar lo que aún no existía (Lucena, 2016; Gutiérrez, 2016).

De esta manera, una cortina de baño se transformaba en un vestido de fiesta y unas manzanas artificiales oficiaban de accesorios. Una mirada experimental que buscaba otras maneras de hacer y se asemeja a la labor del grupo nucleado en torno al bar *Bolivia*. Algo que después retomarían varios diseñadores experimentales como es el caso de Gabi Bunader y Araceli Pourcel que incluso desarrolló técnicas textiles muy novedosas (Saltzman, 2017).

A la vez, otro de los recursos empleados era la ropa confeccionada por ellas mismas apostando a la creatividad y sin seguir demasiado los cánones. Desde ese lugar, elaboraban un tipo de ropa que no reproducía los estereotipos permitidos hasta el momento y con ese gesto se instituían en *couturiers* del bajo mundo (Lucena, 2016).

Por esta razón, también iban a contrapelo de cierto sector social más conservador que no valoraba la producción nacional sino mayormente la moda importada. Una estética derivada de las grandes metrópolis mundiales que con su lógica de logos conocidos ubicaba a todos bajo la misma impersonalidad (Saulquin, 2019).

Al respecto, el músico Daniel Melero apunta a que el estilo vestimentario del *under* de los años ochenta, era un modo de hacer que se apartaba de la moda entendida desde el lugar homogeneizante de las tendencias. A partir de esa idea, el músico ponía en valor las maneras individuales de interpretar el vestir en tanto prácticas que posibilitan la emergencia de la diversidad (Lucena y Laboureau, 2016).

En este sentido, la observación de Melero está en relación al concepto *prácticas del vestir* delineado por Laura Zambrini (2009) como concepto amplio que incluye tanto la moda como las múltiples maneras de concebir el atavío. Pero por sobre todo, implica que el vestido se instituye a partir de una negociación constante entre la moda como institución y la agencia personal, donde los mandatos dialogan con los propios gustos y elecciones. De esta manera, la autora relativiza el poder despótico de las tendencias para situarlas en un lugar menos absoluto y así destacar el propio quehacer.

Entonces, la manera en que ambos grupos construían su imagen era una de las vías para pensar en los múltiples estereotipos sociales y en los lugares negados que todavía subsistían. Por consiguiente, en el ejercicio de ocupar otros espacios Las inalámbricas realizaban performances con otros artistas en donde sus vestuarios eran diseñados especialmente para la ocasión.

Al respecto, en una de las presentaciones realizada en la discoteca Cemento, todas las integrantes del grupo lucieron unos vestidos sin mangas, confeccionados en línea A, de un largo modular hasta las rodillas y en tela negra y lisa que oficiaba de lienzo para que

distintos artistas desplieguen allí sus pinceladas (Lucena, 2016). Por consiguiente, luego de las intervenciones esos vestidos quedaron totalmente transformados. Dado que si al principio esgrimían un diseño clásico en corte *evasé*, luego a partir de unas pinceladas blancas y enérgicas de pintura industrial, parecían una especie de manifiesto feminista ambulante.

Así, el resultado puede interpretarse como una síntesis visual de la brecha existente entre las mujeres de los años cincuenta que recién empezaban a remover algunas estructuras con aquellas que en los años ochenta ya contaban con más certeza acerca de lo que querían. De esta manera, el grupo transformó la tradicional delicadeza de esas prendas en un gesto que intentaba desoír mandatos como forma de ilustrar algunos de los corrimientos que se fueron dando en el rol femenino y su vestir durante esas tres décadas.

Por su parte, Las Gambas al Ajillo también diseñaron la totalidad de su imagen visual y por eso su ropa era elaborada a partir del reciclaje como *modus operandi* de todo aquel circuito. Pero, estas últimas tenían un estilo más radical que el grupo anterior ya que se las podía ver con el pelo teñido de color verde o fucsia y en el escenario esgrimían unos modales soeces y hasta rudos. Una impronta desbocada que hasta el momento les estaba prohibido a las mujeres. Puesto que asociadas a un tono suave y delicado siempre estaban condenadas a mantener las formas (Gutiérrez, 2016).

Algunos de estos vestidos fueron exhibidos en el Museo Histórico Nacional en la muestra *Los 80, el rock en la calle* del año 2021. Allí, se pudo ver un extenso material que ilustró el aporte del rock y las escenas alternativas a la cultura del vestido. Los ejemplos son numerosos pero se puede pensar en el vestido de hule rosa con estampas florales de las Bay Biscuits, los trajes de goma de Viuda e Hijas de Rock 'n Roll y el vestido realizado en fotografías Polaroids para Hilda Lizarazu (Lescano, 2022).

De ahí que toda esa ebullición demuestra que en Buenos Aires muy lentamente empezaba a haber más espacio para pensar acerca de múltiples temas como los roles de género y las diversidades sexuales en donde el indumento tenía un lugar primordial como catalizador de esos reclamos (Saulquin, 2019).

2.2.1 La categoría agénero en exposiciones.

La exposición *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk* [Una historia *queer* de la moda: del armario a la pasarela] realizada en 2013 en el Museo del Fashion Institute of Technology (FIT) de Nueva York se ideó bajo la premisa de que una gran cantidad de reconocidos diseñadores de moda han sido *gays*. Por eso el museo plantea que el aporte de la comunidad *queer* a la industria de la moda es tan importante que se justifica hacer una muestra a modo de homenaje (The Museum at FIT, 2013).

Así y todo, en uno de los ensayos escrito por Valerie Steele (2013) y que integra el catálogo de la muestra, la curadora explica que si bien la iniciativa les entusiasmaba también les generaba contradicciones y preguntas. Primero porque entienden que la idea rectora es un secreto a voces imposible de comprobar. Pero además porque alegan que establecer una línea directa entre la elección sexual de las personas y su creatividad está más cerca de un prejuicio que de algo certero.

En este sentido, la insistencia en relacionar la elección sexual de las personas con su potencial creativo puede interpretarse como una especie de justificación que establece la sociedad heterosexual para aceptar a aquellos sexualmente disidentes. Puesto que se coloca el acento en el aporte creativo de dicha comunidad como discriminación inversa que acepta las diferencias sólo si vienen acompañadas de alguna ganancia especial.

En este sentido, la misma Steele en una entrevista con motivo de la exposición, ofrece una explicación basada en ciertos datos históricos. Dado que explica que a partir del

siglo XVIII cuando la homosexualidad se entendía en términos de patología y por eso era prohibida, los *gays* empezaron a usar la ropa como manera de identificarse en secreto (Hiebert, 2013).

Por consiguiente, la historiadora sostiene que tal vez ese tipo de empleo sea una de las razones por las cuales dicha comunidad demostró tanto interés por la indumentaria y fue desarrollando cada vez más ese gusto. Es decir, la explicación evidencia que esa inclinación era una práctica adaptativa surgida de lugares de restricción y no una especie de relación mágica entre la sexualidad y el talento (Hiebert, 2013; Joseph, 2013).

Igualmente, en el mismo ensayo, la curadora se pregunta en qué medida es legítimo hablar de la vida sexual de los demás. Puesto que numerosos diseñadores exponían su condición sólo en sus círculos íntimos pero en su profesión o vida pública –por lo menos hasta los años setenta- mantenían una fachada heterosexual (Steele, 2013).

Los cuestionamientos que despliega el ensayo, no sólo son interesantes en tanto que se preguntan por los límites entre lo público y lo privado y cómo eso fue mutando. Sino que evidencian el extremado valor que se le otorga a la sexualidad y cómo se la señala cuando no es la hegemónica. Lo que esconde una vigilancia recelosa del dualismo hombre-mujer como sustento fundamental del régimen burgués (Preciado, 2008).

Por lo tanto, lo que no se adapta a eso corre distintos riesgos: es aniquilado, perseguido, negado, forzado a asumir las reglas o -como se comentó recientemente- se le encuentra algún propósito valedero. Tal es así que el filósofo español guiado por sus lecturas de Michel Foucault, sostiene que en el siglo XIX la homosexualidad así como la masturbación y otras experiencias sexuales estaban prohibidas. Pero empezaron a admitirse cuando pudieron ser empleadas como insumo de la industria pornográfica y la ciencia reproductiva respectivamente. De lo que se desprende que dentro del capitalismo, la

aceptación de lo diferente no depende tanto de la apertura de las costumbres sino del factor económico como dimensión primordial.

Pero volviendo a la exposición, lo que resulta valioso es que los organizadores a través de la web del museo y de su catálogo, expusieron sus dudas y las integraron en el planteo general que en definitiva incluyó múltiples perspectivas. Tal es así, que la muestra también integró la mirada de estudiosos del vestido tales como Elizabeth Wilson o Christopher Breward que desde una perspectiva de género reflexionaron acerca del tema echando luz sobre numerosos prejuicios que aún subsisten (The Museum at FIT, 2013, sección simposio). De esta manera, en torno al nombre elegido para la muestra, Steele (2013) explica:

Al usar el subtítulo ‘Del armario a la pasarela’, no queremos dar a entender que la historia muestra un patrón de ‘liberación’ sexual en constante aumento. No es así. En muchos sentidos, era más fácil ser gay en 1925, o incluso 1900, que en 1950. El término ‘Pasarela’ se refiere a las últimas décadas, aproximadamente a partir de 1970, cuando los gays y las lesbianas eran actores cada vez más visibles e influyentes en la moda (párr. 9).

Una información pertinente que implica dejar de lado concepciones lineales acerca de la historia de las disidencias sexuales –y de la historia en sentido amplio- para comprender que esos derroteros no son lineales y sin retrocesos sino que implican un constante zigzag.

Así y todo, la exposición curada por Fred Dennis y Valerie Steele establece que luego de la redada de Stonewall en 1969 se puede decir que la lucha por el reconocimiento de las minorías, por lo menos en el mundo occidental, obtuvo cada vez mayor exposición aunque con un fuerte repliegue hacia los ochenta con la aparición del VIH-Sida.

Además, también explican que los diseñadores reseñados fueron agrupados en dos grandes grupos según sus distintos modos de contribuir a la industria de la moda: una labor

idealizante que responde a los cánones clásicos de belleza y otra que intenta desarmar esos mandatos. De esta manera, se nombra a Christian Dior como quien desarrolló un trabajo abocado a la búsqueda de una silueta armónica y equilibrada para terminar con Alexander Mc Queen como parte de aquellos que por contrapartida, intentaban expandir los límites del vestir discutiendo el estilo utópico (Steele, 2013).

Al respecto, esa búsqueda del canon encierra un forzamiento del cuerpo que violenta las formas en pos del ideal establecido. Una noción que es deudora del pensamiento de Platón quien basado en las nociones matemáticas de Pitágoras entendió la belleza en relación a la cuestión numérica y alejada de lo real (Eco, 2010).

Un pensamiento que imprimió una huella persistente en la concepción europea de lo bello y que llegó a su máxima elaboración durante el Renacimiento. Pero luego, en el período Barroco surgió otra idea que dejaba paso a la extrañeza, lo fantástico y que incluía en sí misma a la contradicción. Pero desde la visión racionalista que primó en Europa a partir del siglo XVIII, esta otra concepción resultó bastante conflictiva (Eco, 2010). Por lo tanto, no implicó el paradigma triunfante sino todo lo contrario: quedó oculta o en sombras, relegada al ámbito de la contracultura en donde es más probable que exista espacio para una estética discordante.

2.2.2. Alfombras rojas y celebridades *queer*

Por su parte, con un perfil menos académico y más espectacular el Instituto de Vestuario del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, desde el año 1948 realiza una exposición anual y una cena benéfica con el fin de recaudar fondos para la conservación patrimonial del Instituto. En las primeras ediciones el perfil era más reservado pero luego, con la dirección de la editora de moda Diana Vreeland, adquirió mayor notoriedad y así se transformó en un acontecimiento social importante (Archetto, 2024).

Aunque más tarde, la gestión de Wintour logró aún más impacto a partir de convocar a numerosas celebridades de la industria del cine, la moda, el deporte y la política y así instalar dicha gala en la misma escala de popularidad que los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood.

De esta manera cada año se diseña una temática para la exposición anual del Instituto de Vestuario y se instala un código de vestido en concordancia con la muestra y de este modo lograr algo atractivo que también convoque desde ese lugar. Por consiguiente, cada año se reúnen personajes reconocidos de distintos ámbitos culturales que articulan el *dress code* con algún tópico de agenda. Y de esta manera utilizan la gran difusión mediática del evento para su conveniencia (Archetto, 2024).

Al respecto, a partir del desfile de Gucci en 2016 la cuestión de género ha estado muy presente en estas galas e instaló fuertemente la problemática de los derechos de la mujer, la comunidad LGTBQIA+ y la nueva masculinidad. Es por ello que abarcando el período temporal 2018-2023, se hará un ágil listado de algunos estilismos que resulte importante destacar en el objetivo de observar cómo se ha tratado allí la cuestión de género desde la indumentaria.

Así, en 2019 la propuesta del museo fue *Camp: Notes on Fashion* y como su nombre sugiere tomó como eje el conocido ensayo de la escritora Susan Sontag (1966/1996) que produjo un notorio cambio cultural. Dado que a partir de ese escrito, el *camp* dejó de ser una especie de código oculto de la comunidad homosexual para pasar a ser un estilo relevante dentro de las artes y la moda contemporáneas. De ahí que en la descripción del catálogo que acompaña la muestra respecto del concepto *camp* se lee:

Aunque es un concepto difícil de alcanzar, "camp" se puede encontrar en la mayoría de las formas de expresión artística, revelándose como una estética compleja que desafía el *statu quo*. Como expresión de la dinámica lúdica entre el arte elevado y la cultura popular, la moda abraza y hace alarde de modos *camp* como la ironía, el

humor, la parodia, el pastiche, el artificio, la teatralidad y la exageración (Met Museum, 2019).

En este sentido, varios de los estilismos expuestos esa noche demostraron que el concepto fue interpretado en términos de artificio junto a una actuación teatral en consonancia. Ese fue el caso de Lady Gaga, Kathy Perry o el actor Billy Porter. Incluso, este último actor llevó un traje dorado, con alas de tres metros y un maquillaje a la usanza egipcia. Y con este atavío entró al evento en una *cheslong* acarreada por seis hombres vestidos como esclavos (Pérez Méndez, 2019).

Entonces, si en el catálogo de la muestra se describe lo *camp* desde los atributos de exageración y artificio entonces el despliegue de Porter es acertado con el lema de la noche. Aunque Sontag (1966/1996) en su conocido ensayo si bien explica dicho concepto en términos de exageración, distingue el *camp* deliberado del ingenuo destacando que este último es el auténtico. Dado que es exagerado pero sin saberlo como una de las claves del estilo.

En cambio, según la autora, la versión deliberada pretende impresionar y convocar las miradas de un modo algo forzado. Algo que de alguna manera está relacionado con la entrada de Billy Porter y su séquito que justamente evidenciaba cierto esfuerzo por destacarse. Asimismo, Sontag (1966/1996) expresa que “así como el dandi es el sustituto decimonónico del aristócrata, en cuestiones de cultura, lo *camp* es el dandismo moderno” (p. 371).

De ahí que la autora sostiene que si la estética exagerada es considerada vulgar y despreciada por aquel *dandy* al estilo de Wilde, por contrapartida el *camp* contemporáneo la abraza porque entiende que ese artificio excesivo es la vía para conformar la identidad (Macías 2020). Por consiguiente, la fascinación del *camp* por todo lo que refiere al juego con la apariencia no es entendida por la autora como algo meramente superficial sino como

una manera contemporánea de constituir la propia subjetividad en donde se puede utilizar todo tipo de dispositivo estético.

Un año después, en 2020, no se realizó la gala a causa de la Pandemia por Covid-19 pero en 2021 bajo el lema “*En América: Un léxico de la moda*”, el Museo Metropolitano volvió a su cronograma acostumbrado y el actor trans Elliot Page –que se mostraba en público por primera vez luego de anunciar su transición de género- llevaba un traje negro con una rosa verde en la solapa como accesorio que produjo misterio (Ochoa, 2021).

Luego, en varias revistas de moda, se explicó que el gesto aludía al dramaturgo Oscar Wilde que en 1882 en el estreno de su pieza teatral *El abanico de Lady Windermere*, pidió a varios de sus amigos que utilicen un clavel verde en la solapa como adorno secreto referido a la homosexualidad. Dado que para Wilde ese objeto simbolizaba el cabello de un hombre del cual estaba enamorado (Del Río, 2021). Lo que da sentido a la explicación de Valerie Steele esgrimida más adelante en torno a ciertas costumbres clandestinas de la comunidad disidente del siglo XIX.

Más tarde, en la gala realizada en 2022, en una nota titulada “Mujeres con esmoquin y hombres con falda: la moda sin etiquetas arrasa en la Met Gala 2022” Lores (2022) se puede ver una extensa galería de imágenes en que distintas celebridades lucen las tipologías que se advierten el título. Aunque a pesar del tono disruptivo que se pretendió instalar, la mayoría de los atavíos presentaban tipologías reconocidas. Entonces, lo único que se corrió de lo convencional es que las mujeres llevaban trajes y los hombres faldas que estaban confeccionadas en textiles resistentes y de un largo hasta las rodillas.

Por consiguiente, ese tipo de hechura, negó la posibilidad de que los hombres luzcan un poco más las piernas, ajusten su silueta o utilicen textiles suaves y brillantes a fin de que aparezcan formas que se corran de esa estructura tan firme. Por otra parte, la gran mayoría

de las prendas tendían al estilo sastre, confeccionado en textiles rígidos, cortes rectos y precisos y empleando casi en exclusiva el color negro. De ahí que las siluetas estaban delineadas a partir de una moldería estable que inscribe al cuerpo en un ordenamiento uniforme y regular.

Por lo tanto, a pesar de que cierta prensa haya promocionado el hecho como un corrimiento del binarismo vestimentario; no se produjo nada demasiado rupturista ni liberador. Para finalizar, habiendo revisado estos estilismos es interesante comparar con los atavíos esgrimidos en los premios Martín Fierro de la Moda que en Argentina comenzaron en 2019.

Así, ese mismo año el diseñador formoseño Mauro Pesoa, que desarrolla piezas sustentables, lució una creación de su autoría. De ahí que se lo vio con un traje sastre en tonos claros, que llevaba unos accesorios en mimbre como detalle distintivo que Pesoa utiliza en sus diseños que define como atemporales y de género fluido (*Siempre Formosa*, 2019; Giménez, 2019).

Los demás asistentes al evento mostraron estilos bastante más convenidos ya que los hombres llevaban trajes en tonos sobrios mayormente en negro o azul noche y las únicas variaciones pasaban por la divergencia entre el uso de moño o corbata. Por su parte, las mujeres fueron proclives a llevar vestidos y faldas largas, delineando una figura tradicionalmente femenina que se completaba con el uso de tacones altos, cabelleras voluminosas y maquillajes elaborados.

Una de las pocas excepciones a este estilo sobrio fue la imagen del diseñador Jorge Rey que llevó un smoking en rosa satinado con estampado de flores. Sin embargo, nuevamente se observa que el rasgo no convencional está más que nada en los colores y estampas pero no en las tipologías ni en la estructura recta y firme de las piezas. Luego, a

causa de la pandemia por Covid-19 el evento quedó interrumpido por algunos años y recién se volvió a organizar en 2023.

De esta manera, en la segunda edición, la conductora conocida como Florencia de la V y que en 2010 cambió su nombre de nacimiento acorde a su identidad de género, se presentó con pantalón negro, top blanco y el pelo recogido hacia atrás en una imagen de feminidad sobria y conservadora (Infobae, 2021).

Un estilo similar al de la actriz trans Mariana Genesio y el resto de las mujeres que lucieron la misma estampa clásica que en la edición anterior (Gallardo y Fermín, 2023). En cuanto a los menos convencionales, los ejemplos fueron nuevamente Jorge Rey con una capa de gran tamaño confeccionada en plumas en color fucsia, el diseñador Santiago Artemis que lució un vestido con falda tableada corta en color naranja intenso y el diseñador chaqueño Gustavo Pucheta que se mostró en traje blanco y en vez de llevar moño o corbata portó un cuello pajarita con un lazo anudado.

Por consiguiente, de todo lo visto hasta aquí se puede decir que en Los Premios Martín Fierro Moda tampoco se vieron estilos que discutan de manera notable lo establecido. Dado que en línea general, se usaron tipologías convencionales como trajes, pantalones y faldas en líneas estables y estructuradas. En este sentido, tanto en estos premios como en las galas del Museo Metropolitano, las apuestas por generar algo disruptivo pasó más que nada por el empleo de ciertos detalles o complementos. Es decir, por intervenir prendas con distintos apliques, con inscripciones, a partir del uso de accesorios como capas o maquillajes artísticos y así dotar de cierto interés a estilismos fuertemente convenidos.

2.3. El cuerpo como centro de resistencia

Batato Barea quien se autodefinía como “clown-travesti-literario” Laboureau, (2018 p. 15) fue un personaje emblemático del *under* porteño de los años ochenta y ha sido ampliamente estudiado como figura destacada de la cultura argentina. Por esa razón existe un vasto material en torno a su labor y legado que aquí es de gran utilidad dado que puede ayudar a comprender el indumento agénero. Puesto que en sus performances articulaba arte, disidencia sexual e indumento en donde el cuerpo y la imagen cobraban un lugar sustancial en torno a su vivencia de la identidad (Rosa, 2015).

En este sentido, el análisis de una fotografía tomada por Julieta Steimberg en el *Festival Body Art* del año 1988 en la discoteca Palladium es un ejercicio interesante en esa dirección. Al respecto, la imagen muestra a un Batato ataviado con un vestido blanco de diseño extravagante, confeccionado con papel crepé obtenido de la basura (Laboureau, 2018). Pero en la foto ese atuendo se convierte en algo elegante que transforma al clown en alguien delicado que posa a la usanza de los años sesenta.

Así, con ese accionar Batato desviaba la linealidad heteronormada sexo-género-sexualidad, ya que su imagen no correspondía a lo que socialmente se demanda según su género de nacimiento. De ahí que su expresión torcía ese requerimiento normativo estableciendo un vestir disidente y dando lugar a la desobediencia *queer* (Zambrini, 2012).

En este sentido, desde el discurso biologicista del siglo XIX el uso de ropa del sexo opuesto se lo consideraba una práctica desviada. Incluso, desde esa connotación se la definió con el término travesti como manera de generar un señalamiento estigmatizante (Zambrini, 2013). Pero el juego que Batato establecía con el vestido iba incluso más allá de

esta idea. Puesto que tampoco implicaba un vestir travesti ya que eso implicaría correrse del binarismo pero situarse en otra nominación fija.

En este sentido, él no establecía un vestir estable y definido sino al contrario, el uso que hacía del indumento era una de las tantas maneras que implementaba para salirse de las definiciones estancas y experimentar según su necesidad y sentir. Dado que como él mismo indicaba “su performatividad apeló a dislocar los marcos de legibilidad de lo que (hegemónicamente) se considera *hombre- mujer*, inclusive, *travesti* (Bevacqua, 2019, p. 131).

Tal es así que Batato en sus recitados combinaba una actitud corporal varonil junto a una imagen vestimentaria femenina en un accionar que no pretendía establecer categorías estables sino todo lo opuesto: hacer un ejercicio de rebatir las esferas conocidas y abrir espacios para que un deseo amorfo tome lugar (Rosa, 2015). Al respecto, la escena era su lugar de experimentación y allí su cuerpo se transformaba en centro de resistencia proponiendo formas extralimitadas (Rosa, 2015; Lucena y Laboureau, 2016).

A la vez en ese juego con el vestir y la imagen llegó a intervenir su cuerpo con aceite industrial en el deseo de poseer pechos. Respecto del tema, el actor Alejandro Urdapilleta en una entrevista en torno a un documental sobre la vida y obra de Batato, sostuvo que el clown realizó aquella intervención por una cuestión ideológica, una especie de sueño que necesitaba concretar (Blass, 2021).

Tal es así, que guiado por el impulso de experimentar fue mutando su corporalidad a partir de las distintas intervenciones que se iba realizando. De esta manera, usó su propio cuerpo como una superficie en donde vivenciar la cuestión del género (Rosa, 2015). Y aquí, vuelve a aparecer el tema de la transformación. Algo que puede relacionarse a la frase de Laboureau (2018) quien analizando el comportamiento recién descrito de Batato

expresaba “sus pechos se volvían un vestido más” (p. 24). Igualmente, en una entrevista realizada por José Tcherkaski a Copi hacia fines de los años noventa, el dramaturgo apuntaba a que llevar ropa femenina implica ser mujer (Tcherkaski, 1998 como se citó en Lucia, 2023 p. 155).

En estas expresiones se puede ver que el género aparece como una construcción social que se performa a través de distintos rituales cotidianos sostenidos en el tiempo y donde el vestir posee un lugar sustancial. De ahí que a partir de la noción de performatividad queda desdibujada la idea tranquilizadora de un núcleo interior inamovible en donde se asienta la identidad (Butler, 1990).

Por eso mismo, Lucia (2023) retoma el pensamiento del catalán Jordi Mas Grau, especialista en diversidad de género, quien señala que en mayor o menor medida toda persona puede ser considerada trans. Dado que la imagen se produce a partir de distintos artilugios de transformación corporal como el acto de vestirse o peinarse.

Una idea que resulta incisiva dado que el binarismo hombre-mujer, desde una mirada hegemónica, se defiende en términos de verdad. En cambio, según las nociones recién esgrimidas, ese mismo binarismo aparece como un aspecto más de lo trans. En un sentido similar, Preciado (2008) se refiere al concepto de *tecnogénero* para señalar que como el género es una construcción social, tanto una mujer biológica como una trans son técnicamente producidas.

Al respecto, en una sociedad regulada a partir de definiciones estables que giran en torno a lo reproductivo, la diferencia macho-hembra según Preciado (2008) se sustenta en una mirada atomizada del cuerpo que lo entiende sólo desde la genitalidad. Por lo cual toda su extensa superficie queda reducida a unas pocas partes sobrevaloradas que el filósofo concibe en tanto máquinas sexuales. Pero para pensar en aquellas corporalidades no

legitimadas socialmente y que se sublevaran a lo impuesto Preciado (2008) propone entender al cuerpo como algo más abarcativo que no se limita sólo a ciertas zonas:

El cuerpo heterosexual, uno de los artefactos con más éxito gubernamental de la sexopolítica decimonónica, es el producto de una división del trabajo de la carne según la cual cada órgano se define con respecto a su función, tanto reproductora como productora de masculinidad o feminidad, de normalidad o de perversión (p.59).

Una expresión que destaca el concepto de función reproductiva como algo que ata a los cuerpos a ese mandato central del régimen capitalista. De ahí la vigilancia constante para que ese orden se mantenga. Pero las corporalidades inversas que utilizó Batato fueron el medio para desarticular las normativas binarias y de ninguna manera implicaba adherir al imaginario social del travesti.

Incluso, en una dirección similar, cuando Naty Menstrual describe sus actuaciones se refiere a ellas como *deformances* en torno a lo que no tiene forma (Bevacqua, 2019). Una invitación a concebir el cuerpo humano desde una connotación distinta. Al respecto, cuando Preciado (2002) explica su noción de sociedad contra-sexual indica que en ese modelo “los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes (p. 18). Por consiguiente, su idea insta a contrarrestar el sistema actual a fin de que emerjan otras realidades y definiciones.

De un modo similar a la labor de Batato Barea, en los recitales que hacia el final de la dictadura realizaba el grupo Los Redonditos de Ricota, “Indio Solari” su líder y vocalista invitaba al público a “bailar hasta perder la forma humana” (Lucena 2013, p.6). Justamente porque según él, las formas estructuradas impuestas por la cultura se vuelven menos definidas al ardor de la cercanía y el contacto.

En este sentido, Preciado (2002) define la contrasexualidad como “un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado” (p.18). Desde esta noción, si para el filósofo español los órganos reproductivos son máquinas sexuales, entonces, la contra sexualidad afirma el poder del dildo. Desde esta visión, el cuerpo no posee una forma definida de antemano sino que en tanto material flexible es moldeado por la cultura que imprime en él una determinada configuración.

Por consiguiente, este razonamiento puede ser de utilidad para pensar en el indumento agénero. Dado que al entender el cuerpo de una forma amplia y no limitado a su genitalidad plantea un tipo de atavío que puede no quedar circunscripto a zonas específicas. Por contrapartida, la ropa binaria es elaborada a partir de una idea atomista del cuerpo ya que su diseño parte de la genitalidad y por eso construye la diferencia hombre o mujer. Pero desde el planteamiento que aquí se establece, el cuerpo se entiende de forma extensa y eso da lugar a que aparezcan formas novedosas que abran hacia otras representaciones.

2.3.1. Volverse visible: el colectivo LGTBQIA+ y la práctica del *voguing*

El *voguing* en tanto práctica identitaria del colectivo LGTBQIA+, surgió en la comunidad homosexual afro latina en el Harlem de Nueva York hacia fines de los años setenta. Su propósito era forjar espacios de pertenencia ante una sociedad excluyente. De esta manera, en aquellos lugares marginales esta práctica empezó a tomar forma teniendo como punto de partida numerosos elementos del universo de la moda. Así, daba lugar a lo que se denominó como cultura *ballroom* (Jackson, 2002).

En este sentido, el mismo nombre de dicha danza hace referencia a la revista Vogue. Igualmente, otro elemento apropiado del lenguaje de la moda es el concepto de *Maison* o Casa pero aquí no remite a la exclusividad del lujo y la alta costura sino a pequeños grupos

que funcionan como familia tratando de generar espacios de contención a partir de lazos efectivos de apoyo mutuo.

Incluso también tomó de aquel mundo legitimado las poses de las revistas de moda y el caminar acompasado de las modelos en las pasarelas. De esta manera, a partir de ese andar se fueron creando los distintos pasos del *voguing* que como nodos encadenados dieron lugar a este particular baile. Pero dichos pasos tomaban distancia del refinamiento de la moda para torcer el cuerpo a su antojo y así expresar su discrepancia y lograr visibilidad (Amestoy et al. 2019).

Por otra parte, durante la década del ochenta el *voguing* tuvo un amplio desarrollo que quedó interrumpido con la crisis del VIH-Sida puesto que dicha epidemia extendió un manto de prejuicio sobre aquel colectivo. Por consiguiente, aunque la práctica no desapareció por completo, volvió a ser un hábito de nicho (Johnson, 2018).

Sin embargo, hacia el año 2015 se produjo un resurgimiento que probablemente se deba al advenimiento de varios productos audiovisuales relativos al tema como la serie *Pose* o el reality *Ru Paul's Drag Race*. Ambos, difundidos en distintas plataformas de gran alcance. De esta manera, la repercusión de esas series fue tal, que en la mayoría de las ciudades importantes del mundo empezaron a surgir distintos espacios donde estudiar, bailar y generar certámenes de *voguing*.

En este sentido, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires no fue la excepción y por eso el fenómeno empezó a crecer de forma gradual y hacia 2019 ya había multiplicado ampliamente su oferta de sitios donde ver batallas de *voguing*, salas de ensayos para improvisar y distintas academias (Amestoy et al. 2019). De esta manera, en concordancia con la emergencia de la categoría agénero, reaparecía el *voguing* y su poética de la

disidencia. Asimismo, dentro de la escena *ballroom* capitalino existen espacios como Trabestia Drag Club que en su programación no sólo ofrecen las conocidas batallas de *voguing* sino exhibiciones de artistas transformistas de la comunidad sexo-género diversa (Trupía, 2022).

De ahí que Trupía (2022) al analizar la puesta en escena de esas performances observa que a partir de ciertos procedimientos de acumulación y exageración se genera un descentramiento del cuerpo que funciona como recurso discordante. Así, en esa ruptura de la forma hegemónica se procuran modos alternativos de existencia.

Una mirada en concordancia con el *voguing* que si bien parte de la pose del modelaje, le da otro sentido. Porque si en la revista *Vogue* este elemento ejerce un forzamiento moderado para mostrar el cuerpo de una manera estilizada, en esta particular danza sucede lo contrario. La pose deviene contorsión desmedida que subvierte los cuerpos y a partir de esa operatoria éstos adquieren otro sentido (Amestoy et al. 2019).

Al respecto, tanto en los artistas transformistas como en los *performers* de *voguing* se vislumbran mecanismos similares que intentan deformar las convenciones. Incluso, el universo de los *ballrooms* también se apropia de la pasarela de moda. Pero si el desfile de modas sucede en una plataforma distante y elevada que sólo permite el contacto visual, en el *voguing*, ese soporte se posiciona al ras del suelo y así se modifica el intercambio y la conexión con el público (Amestoy et al. 2019).

Puesto que este otro dispositivo, integra al otro de manera que el intérprete y el público se comunican desde la cercanía que propicia el espacio. De ahí que la mirada distanciada queda de lado y al igual que lo hiciera el varieté del *under* de los años ochenta y los recitales de Los Redonditos de Ricota, se desdibujan los límites de la escena y así se

genera un espectáculo híbrido en que los cuerpos de uno y otro lado se integran conformando una sinergia.

Por consiguiente en los *ballrooms* todo gira en torno a un cuerpo en movimiento que descubre el permiso para hallar sus propias formas y por eso para el colectivo LGTBQIA+ el *voguing* es un hacer desde donde resistir y existir

Aquí lxs danzantes voguings están dispuestxs a poner en crisis las nociones finitas sobre la experiencia misma del cuerpo, abren flujos, hacen crítica para generar alteridad, hacen de la vida un experimento, desorganizan una estática noción de cuerpo y gestan la permanencia del cambio, en un programa que se disuelve y se reorganiza, como un rizoma que se arboriza y se reconfigura en un nuevo rizoma, eso es el *voguing*. Voguear es disociarse de los cánones sociales y repensar la individuación, recrearse, desintegrarse y fracturarse en la danza misma, para subvertir aquel orden anatómico impuesto por los discursos hegemónicos. Los cuerpos en el ballroom se disponen a encontrarse en un nuevo intersticio conceptual el carnaval de los cuerpos desviantes que posibilitan una otra forma de estar en el mundo, escape y huida de lo disciplinario (Nunes Barbosa, 2021, p. 151).

Aquí, la noción de dislocación adquiere contundencia como productora de sentido y sirve para pensar en las formas del indumento agénero. Porque si en esta danza el cuerpo se retuerce y exagera para dar lugar a otro que contradice lo heteronormativo, entonces ¿Cómo se traduciría eso en el vestir agénero? ¿Cómo serían las prendas que se alejan de esos mandatos e intentan representar la diversidad?

Al respecto, el pensamiento de Preciado (2008) puede ser de gran ayuda para elaborar esta reflexión. Puesto que a fin de generar virajes en el sistema, el filósofo indica que no es posible hacerlo colocándose por fuera de él sino que para transformarlo es necesario hacerlo desde adentro y hasta con sus mismos recursos. De ahí que según su mirada en el capitalismo farmacopornográfico, la industria farmacéutica y de tecnologías de control reproductivo sostienen la construcción del género a través de un micro control sobre los cuerpos con el objetivo de generar vida, terminar con ella o elegir la forma deseada.

En torno a esta última idea, esa forma deseada abre la posibilidad de hacer un uso subversivo de la ciencia utilizándola en pos de la transición genérica y así rebatir el propio sistema. Entonces, traspolando esta reflexión hacia el tema de la indumentaria agénero, implicaría retorcer las formas establecidas del vestir y desde ahí discutir la heteronormatividad.

Por lo tanto, si el binarismo se construye a partir de formas claramente delimitadas, que estructuran el cuerpo a partir de un vestido que remarca ciertas zonas como elementos identitarios de cada género. Entonces salirse de ahí, implica ampliar la noción de cuerpo, expandir sus configuraciones hacia una concepción más abierta que no parte de un lugar específico sino que lo entiende en toda su extensión y posibilidad.

2.3.2. Las marchas LGBTQIA+ como emblema de lucha

En el marco de la primera Marcha del Orgullo gay-lésbico en 1992 Carlos Jáuregui afirmó que asumir y expresar sin miedo la propia condición es una respuesta política. En este sentido, sus ideas y frases imprimieron el tono del activismo por la disidencia sexual hasta convertirse en estandartes de las marchas que fueron ampliando cada vez más su convocatoria.

De esta manera, a principios de los años noventa cuando ese evento reunía sólo a cientos de personas, sus dichos resultaban novedosos ya que intentaban sacudir viejos esquemas invocando a la pluralidad e instando a la toma de las calles. Pero con las décadas, esto se convirtió en un evento masivo que amplió su denominación a “Marcha del Orgullo lésbico-gay-travesti-transexual y bisexual” lo que otorgó mayor alcance al colectivo y lo ayudó en la conquista de sus derechos (Bellucci y Rapisardi, 1999 p. 50).

En este sentido, una de las estrategias que se utilizaron en pos de lograr mayor visibilidad fue la de exponer en programas televisivos de gran audiencia testimonios

íntimos de ciertas personas gay muy reconocidas dentro de la cultura (Rosa, 2015). Lo que se buscaba con eso era perder el miedo a comentar públicamente la propia condición sexual o de género y así forjar mayor proximidad. Sobre todo luego de la crisis del VIH-Sida que reinstaló una mirada discriminatoria hacia dicha comunidad (Villalba et al., 2018).

A su vez, un elemento que también colaboró para aumentar la repercusión de las marchas fue el impacto visual que empezó a desarrollarse en cada edición. Dado que conforme fueron pasando los años, el despliegue de colorido, vestimenta y música fue cada vez más intenso. Así, quedaban atrás las primeras jornadas en que los participantes caminaban con máscaras en sus rostros para no ser reconocidos.

De ahí que en la actualidad se puede ver un despliegue de lo más variopinto que puede ir desde medias red y tops de *paillette* a estilismos elaborados que utilizan pelucas y maquillajes coloridos como forma de revertir la invisibilidad y la negación sufrida durante tanto tiempo (Cabrera et al. 2016; Goñi, 2022). Al respecto, es importante ver que recién en el año 1996 -trece años después del retorno a la democracia- se derogaron los edictos policiales que penaban el hecho de portar en la vía pública ropa opuesta al género asignado en el nacimiento.

Algo que a nivel federal recién se terminó de promulgar en el año 2012. Un dato que certifica la vigencia de prácticas represivas heredadas de la dictadura y que dejó huellas profundas en una sociedad que asimiló el miedo a ser distinto (Laboureau, 2018). En este sentido, como ya se dijo, la misma contracultura del rock mostraba comportamientos sexistas y homófobos con bandas como *Virus* que proponían un estilo vestimentario claramente distinto al del resto (Lucena y Laboureau, 2014). De esta manera, con la vuelta

a la democracia muy lentamente se empezó a reconstruir aquello que el régimen dictatorial había minado.

Asimismo, también de a poco empezaban a existir más espacios para experimentar con mayor libertad acerca de múltiples temas como las diversidades sexuales en donde el vestir dejaba de ser un elemento disciplinario para ser otro que podía emancipar y devenir signo de lucha (Valladares, 2020).

En este sentido, las numerosas remeras que se vieron en las últimas marchas por el orgullo LGTBQIA+, se instituyen como soporte de lemas como “hoy estoy gay” y de este modo ya no hablan tanto de identidades sino de maneras de existir (Cabrera et al., 2016 p. 28). Así, la identidad ya no se plantea desde la noción estable de ser sino de estar, en tanto verbo que habilita la idea de movimiento y cambio poniendo de manifiesto una concepción que hace estallar el modelo normativo.

En este sentido, el tipo de festividad que proponen las marchas tiene como propósito abrazar la pluralidad para que aparezcan otras subjetividades que de lo contrario quedarían ocultas (Cabrera et al., 2016). De ahí que los anuncios de las remeras vienen a discutir la construcción de identidad y ponen en crisis numerosos conceptos fundantes de la civilización Occidental instituida en nociones dualistas. De ahí que a partir de Descartes ese pensamiento dicotómico permeó en gran parte de las disciplinas y por eso desarmar esa cosmovisión implica la emergencia de la pluralidad.

De esta manera “el sujeto cartesiano, definido tradicionalmente como una entealequia individual que se diferencia del espacio y de otros actantes, será eclipsado por un devenir postantropocéntrico, tentacular, que genera parentescos *con otros*” (Goñi, 2016, p. 9). Por lo tanto, las marchas LGTBQIA+ como acontecimiento social pretenden discutir esa

cosmovisión dualista dando lugar a otras formas de ser, estar y habitar el espacio a fin de promover distintos modos de existencia (Zambrini y Iadevito, 2009).

Dado que el cuestionamiento que allí circula es quiénes son los sujetos de derecho dentro de una sociedad. Un interrogante que impulsó el movimiento feminista desde sus inicios y así se fueron problematizando distintas categorías. Primero se dejó de lado el término mujer para hablar de las mujeres y más tarde se desarticuló la relación supuestamente natural entre el sexo y el género para plantear que ambas nociones -al igual que el cuerpo- son construcciones históricas y culturales. De esta manera, fueron surgiendo distintos conceptos que intentan abrazar las diversidades (Zambrini, 2012).

En este sentido, “emerge así la noción de ciudadanía sexual que pretende reunir los análisis que señalan las múltiples intersecciones entre sexualidad y ciudadanía en las democracias modernas” (Villalba et al., 2018 p. 53). Desde esta perspectiva, la sexualidad deja de ser un tema privado para tener presencia en las calles y desde ahí pensar en las maneras en que emergen y se muestran los cuerpos que han sido históricamente marginados.

En este sentido, el desfile realizado por los militantes homosexuales peronistas en 2019 a raíz del natalicio de Evita evidenció una fuerte necesidad por irrumpir en la ciudad pero alterando el orden establecido. Por eso Croizet (2019) expresa:

Se visibiliza a quienes siempre estuvieron allí, pero eran olvidados, rechazados y perseguidos. Les guste o no a los peronistas conservadores. Así, esas manifestaciones culturales que debían ocultarse, han salido a la luz y han mostrado la resignificación de un ícono nacional, como lo es Evita (p.140).

De ahí que esa forma de ocupar el espacio urbano implicó una fuerte disputa por el sentido ya que trastocaron el orden social en múltiples aspectos. Desde la implementación de otra espacialidad que conlleva el corte de calles y avenidas hasta la apropiación de insignias típicas del peronismo a fin de tratar el tema de la multiplicidad. Por consiguiente, todo el despliegue suscitado -que implicó desde los militantes vestidos según la estampa de Evita hasta el diseño de una peluquería en vivo para engalanar a todo interesado en sumarse al desfile- está en concordancia con los estilos vestimentarios percibidos en las marchas LGBTQIA+. Dado que numerosos límites quedaron claramente subvertidos (Croizet, 2019).

Al respecto, Goñi (2022) en su observación de un grupo de militantes que se preparaban para integrar una marcha, describe que a partir del uso que hacían de la vestimenta y el maquillaje, transformaban fuertemente su aspecto. Puesto que con los labiales ensanchaban sus bocas de forma exagerada y algunos además se mostraban en ropa interior exponiendo incluso los pezones y combinando esa imagen con tacos altos y peluca. Más tarde también describe alguna de las carrozas que integran las marchas e indica que en la más festiva sus integrantes

Portaban vestimentas más bien conceptuales. Ninguna imitaba una simple remera o un pantalón. Algunos estaban al desnudo, sin más que un retazo de tela cubriendo la zona genital. Los torsos brillaban al sol por la transpiración y por el *glitter*. Una de las personas que llamó mi atención colgaba al costado de la carroza de Brahma, estaba envuelta en unas tiras de látex y tenía dos cuernos dorados en la cabeza (Goñi, 2022, p.16).

En sus relatos se observa que el vestir adquiere otras libertades y obtiene el permiso de mostrarse en el uso de tipologías, textiles, morfologías y colores que no transitan por estilos simples y despojados sino por el contrario.

A la vez, esa otra vestimenta más conceptual refiere a una complejización teórica del vestido que alude a la coexistencia de variadas formas de ataviarse, entender el cuerpo, el género y la sexualidad (Goñi, 2022). Es decir, la idea de que no hay un modelo sino múltiples modelos. Tal es así, que si algo define a las marchas por el Orgullo LGBTQIA+ es la necesidad de mostrarse, ocupar el espacio y convivir desde las diferencias.

Por lo tanto, desde esta necesidad, es claro que estos eventos utilizan la alteración de los espacios urbanos como metáforas para hablar de la emergencia de otras configuraciones:

En este sentido, la dimensión política de todas sus acciones es tan determinante que atraviesa cada uno de sus gestos y donde “pasar desapercibido” nunca es una opción sino todo lo contrario, la opción es hacerse ver a través del vestido, o “montarse” (como suelen decir en la misma comunidad) y con esto ocupar lugares que han sido injustamente vedados, durante mucho tiempo. (Amestoy et al., 2021 p.5)

Una estrategia para hacerse ver y proponer otras formas, otros cuerpos y otras maneras de existir.

Conclusión del capítulo

Como conclusión, en este capítulo se pudo ver cómo la llegada de la teoría *queer* al país ayudó a pensar la cuestión de género. Asimismo, el análisis de distintas obras de artistas *queer* evidencia que al tema se lo entiende desde la idea de transformación, pasaje o torcimiento en donde constantemente existe la noción de algo que no está fijo, estable ni cerrado.

A la vez, también se vio que en el circuito *under* conformado tanto por artistas, como activistas y diseñadores -que aún no se denominaban así- el vestido devino en

elemento que ayudaba a discutir conceptos rígidos y anquilosados en donde la cuestión de género era una de las más destacadas. Allí, en pos de la emergencia de otras subjetividades, el vestido y el cuerpo también se corrían de lo establecido y generaban formas diferenciales.

En este sentido, la danza *voguing* con sus pasos extremados, tuerce los cuerpos para hablar de una manera distinta de ser y estar en el mundo. Finalmente, en cuanto al tipo de indumentaria observada en las marchas LGTBQIA+ se puede decir que toda su conformación ya sea por las tipologías, textiles, colores y maneras de exponer el cuerpo se distancia notoriamente de aquella conformada por tipologías reconocidas, elaboradas en cortes rectos y colores sobrios.

Así y todo, es importante ver que se asiste a una contradicción acuciada ya que mientras las marchas LGTBQIA+ adquirieron cada vez más protagonismo por otro lado la escena *voguing* aún no deja de funcionar como guarida y lugar de refugio para dicho colectivo. Lo que demuestra que el tema de la diversidad de género aún no está del todo integrado.

Capítulo 3. La categoría agénero en la moda argentina actual

En este capítulo primero se hará una descripción de las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain para lo cual se utilizarán las definiciones que cada marca esgrime en sus respectivas webs, así como aquellas que aparecen en las distintas notas periodísticas que ya se utilizaron en el capítulo uno.

Luego se articulará el vasto material obtenido de las doce entrevistas realizadas a los distintos diseñadores. Finalmente, se realizará el análisis de las propuestas vestimentarias de las tres marcas. Para eso, se planteó examinar distintos recursos de diseño, indagando en las tipologías, textiles, paleta de colores, estampados y siluetas que esgrime cada firma.

Así como también se examinará la conformación corporal de los modelos empleados. Todo lo cual ayudará a comprender con suficiente certeza el modo en que cada una construye su propuesta agénero y así se instalan como marcas inclusivas que subvierten el binarismo vestimentario a partir de la representación de distintas expresiones de género.

3.1. El universo específico de cada marca

Al inicio de esta tesis, en el objetivo de definir los casos de estudio se dispuso como rasgo importante que las marcas seleccionadas se reconozcan bajo la etiqueta agénero o alguna clasificación afín en sus propias webs, red de instagram y notas y entrevistas.

Además, que diseñen ropa para el vestir cotidiano orientada hacia un público amplio y cuenten con la suficiente difusión periodística como para disponer de un vasto material que permita el análisis. A partir de estas premisas, se realizó una exhaustiva búsqueda por el navegador web Google Chrome y la red social Instagram lo que evidenció la complejidad del mercado argentino actual.

Puesto que por un lado existen marcas independientes como Qaos Queer, Demo Genderless o J. Itinerante que se reconocen dentro de la categoría agénero pero presentan una producción muy pequeña y/o intermitente, elaboran por encargo previo y no poseen una atención mediática significativa. Por eso quedaron descartadas (Qaos Queer s.f.; Demogenderless s.f.; J.itinerante s.f.).

En contrapartida, otras marcas más comerciales como JT, Blackmamba o Revolver sí bien poseen un estilo vestimentario con bastante semejanza al denominado agénero, ostentan un crecimiento estable y gran difusión en los medios; ellas mismas en sus webs y red de instagram no se reconocen conceptualmente bajo la categoría en estudio. Por lo tanto también se las dejó de lado (JT s.f.; Blackmamba s.f.: Revolver s.f.).

Asimismo, existen firmas como Complot o Divina Bolivia que han realizado colecciones cápsula bajo dicha etiqueta, pero sólo para temporadas específicas, por lo tanto esa condición no conforma exactamente su identidad de marca (González Carman, 2016; Larios, 2022)

Finalmente, Benitez Emilse, Vanesa Krongold y Bandoleiro trabajan desde una perspectiva de género pero tampoco se las incorporó por distintos motivos. La primera de ellas porque según la descripción que aparece en su web es una marca que confecciona sobre todo por pedido previo y a medida y eso la aleja del público amplio para el cual sólo ofrece una propuesta bastante simple y acotada. Además, es una marca que está más

orientada al desarrollo de estilismos para artistas -especialmente músicos. (Benitez Emilse s.f.).

La segunda, porque a pesar de que en numerosas notas la misma diseñadora comenta que su marca es recepcionada desde la etiqueta agénero en su red de Instagram se define como marca “*power lady*” ((Lago, 2014, Vanesa Krongold s.f.).

Y la última de todas no se incluyó porque sus creaciones están orientadas casi exclusivamente al público masculino (Bandoleiro s.f.).

De ahí que los casos de estudio seleccionados fueron las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain ya que poseen todas las características definidas como necesarias. Por otro lado, las tres se ubican dentro de la rúbrica diseño de autor, como requisito que a priori no estaba incorporado pero fue el resultado al que se llegó como consecuencia de los criterios que guiaron la búsqueda (Kostüme s.f.; Nous Étudions s.f.; Lucía Chain s.f.).

Por último, en cuanto al recorte temporal, lo primero que se tuvo en cuenta es el momento en que la etiqueta agénero obtuvo preeminencia a nivel global generando una categoría estilística a seguir. Al respecto, -como se explicó en la introducción- eso sucedió con el desfile *prêt-à-porter* otoño-invierno 2016 de la Casa Gucci, dirigida en aquel momento por el diseñador italiano Alessandro Michele (Pinto Luna, 2017; de Carvalho, 2021; Urcelay, 2023).

No obstante, a esto se sumó la necesidad de que las tres marcas elegidas estén bien delineadas en cuanto a sus nombres y propuestas. En este sentido, Lucía Chain ofreció más dificultades ya que atravesó por varios cambios. Tal es así que en 2014 la diseñadora Lucía Chain fue ganadora del concurso Semillero UBA organizado por la Carrera de Indumentaria de la Universidad de Buenos Aires en donde realizó su formación.

Más tarde desarrolló la marca Chain-Garcia Bello junto a una socia de la cual se separó en 2016 y montó su propia etiqueta denominada Chain que volvió a cambiar por Lucía Chain en 2018 cuando la diseñadora se radicó en Piamonte, Italia (Pérez, 2018a). De ahí, que el período de estudio es el lapso 2018-2023 que además se considera lo suficientemente amplio como para realizar un examen en profundidad.

Finalmente, a continuación se hará una descripción de las tres marcas seleccionadas, teniendo en cuenta la información que cada una de ellas brinda en su web, rede de instagram y notas periodísticas. A lo que se suma la información obtenida en las entrevistas realizadas para esta tesis a Emiliano Blanco de Kostüme y Lucia Chain de su firma homónima.

En este sentido, a la diseñadora Romina Cardillo de Nous Étudions no se la pudo entrevistar, aunque se intentó conectar con ella en varias ocasiones y por distintos medios. Incluso, se solicitó ayuda a reconocidas personas del ámbito de la moda a fin de lograr el contacto necesario; pero fue en vano. Por eso, para analizar a esta última marca se trabajó con más cantidad de notas.

3.1.1. Kostüme; la Bauhaus, la música y lo agénero

La firma Kostüme surgió en el año 2001 bajo la dirección de los diseñadores Emiliano Blanco y Camila Milessi y comercializan sus productos tanto de forma presencial -en su local del barrio de Palermo- como de manera online -a través de su página web y plataforma de instagram. De ahí que a partir de la resignificación de elementos provenientes de la arquitectura, el cine y la música Kostüme moldeó una impronta de ropa agénero constituyéndose como pionera de esa modalidad dentro del mercado argentino (Ciosescu, 2021).

No obstante, si bien en diversas entrevistas se sitúan en ese lugar en su web son algo más cautos y comentan que su ropa de hombre y mujer “acepta identidades que están fuera del binario de género” (Kostüme, 2024 sección productos). Incluso, en la entrevista realizada para esta tesis ante la pregunta por los atributos que denotan lo agénero en su marca, Emiliano Blanco indicó que ellos nunca se propusieron trabajar desde esa categoría sino que eso es algo que los demás ven en la marca.

En este sentido, el diseñador argumenta que su postura inclusiva con respecto al tema es deudora de los circuitos contraculturales en los que tanto él como Camila Milessi se formaron cuando eran jóvenes hacia los años ochenta y noventa. Unos espacios en donde había permiso para expresar lo genérico, la sexualidad y el vestir de maneras personales. Aunque, su actitud es llamativa dado que no siempre mantienen la misma postura ya que en algunas notas asumen la etiqueta sin demasiado problema pero en otras alegan algo similar a lo expresado para esta tesis.

Un buen ejemplo de ello es una entrevista de 2021 en donde se les pregunta por cómo entendieron que lo deportivo y la ropa agénero sería el sello distintivo de la contemporaneidad y Blanco responde:

Al comienzo fuimos los raros. Pero hubo una evolución a nivel social en ese sentido. Ocurre que a nosotros siempre nos salió así, ropa sin género –que usa tanto un hombre o una mujer (genderless)-; para nosotros nunca fue un tema. Kostüme tiene un origen inclusivo, hace 20 años. Justamente no hacemos ropa exclusiva, no queremos que se excluya a nadie (Ciosescu, 2021 párr.7).

Por consiguiente, la frase evidencia que la marca acepta la etiqueta agénero que los posicionó en un lugar rupturista dentro del mercado local que estaba habituado a estéticas más convencionales- según el diseñador. Pero en otra nota, no acepta la misma connotación con tanta celeridad y por eso se vislumbra claramente la contradicción señalada:

Nuestro abordaje siempre fue el mismo: cuando diseñamos no pensamos en el género. Quizás en nuestros principios éramos más abstractos, lo que ayudó a que las prendas entren en ese canal en el que no importaba quién las llevara puestas. Pero no hay marketing detrás, es natural y honesto (Guazzzone Di Passalacqua, 2021 párr. 8).

Por otra parte, un análisis conjunto de la web de la marca, las notas elegidas y la entrevista para esta tesis, evidencia que desde Kostüme se reitera bastante el mismo relato, como si hubiera un discurso ya preparado. Algo que seguramente les funciona para autodefinirse, pero habría que ver si eso mismo no les dificulta tener una mirada actualizada de su propia labor.

En este sentido, algo en lo insisten bastante es en su gusto por la estética funcionalista del arquitecto Le Corbusier y de la escuela de diseño Bauhaus (Irala, 2018).

Una estampa rectilínea y despojada que está presente tanto en su indumentaria como en los cuerpos angulosos de los modelos que emplean. Tal es así, que en su web comentan “la forma viene después de la funcionalidad y menos es más, son dos de los principios que articulan las líneas de producto de Kostüme” (Kostüme, 2024 sección productos).

Incluso, en diálogo con Emiliano Blanco, él explicó: “siempre trabajamos más desde la forma, la función, la moldería, algo más geométrico, más abstracto y después vemos quien lo lleva” (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024). Entonces, si el funcionalismo de la reconocida escuela alemana evoca la primacía de la línea recta pero la teoría *queer* refiere a la fluidez de género, habría que ver cómo dialogan en la marca ambos paradigmas o si hay allí un conflicto inconcluso (Urcelay, 2023).

A la vez, en la misma web alegan que su trabajo se inscribe en una metodología deconstructiva, dado que las prendas poseen ajustes que permiten su adaptación a distintos cuerpos, géneros y situaciones diarias (Kostüme 2024 sección productos). Por consiguiente, la marca por un lado cita nociones racionalistas como la de funcionalidad y

por otro lado remite al concepto de deconstrucción que se sustenta en principios contrarios como la descentralización y el uso de asimetrías (Zambrini y Iadevito, 2009).

En otro orden de ideas, en cuanto a sus referentes dentro de la moda, Emiliano Blanco delineó un breve recorrido que comienza con Balenciaga pasando por Pierre Cardin y concluye con Rick Owens. Un repaso que el diseñador justifica a partir de cierto leitmotiv audaz y rupturista que une a todos ellos y en el cual Kostüme gusta de inscribirse. Incluso, en un sentido similar, la dupla Blanco-Milessi también suele evocar su interés por distintas bandas punk inglesas y neoyorkinas de donde probablemente tomaron el uso del color negro como emblema identitario fundamental. Una decisión que matizan muy pocas veces con pequeñas cuotas de colores primarios que remiten a la escuela alemana de diseño (Ciosescu, 2021).

En este sentido, cuando a Emiliano Blanco se le preguntó por los rasgos más característicos de Kostüme; respondió:

Creo que Kostüme tiene algo que te gusta o no te gusta. No vamos a medias tintas, a tratar de gustarles a todos. Kostüme es esto y hay mucha gente que le encanta, que es *fun*, que admira lo que hacemos y otra gente que ni se para en la puerta a verlo porque le parece raro, le parece oscuro, le parece demasiado cargado de identidad. Bueno eso es una elección que tuvimos cuando comenzamos y la sostenemos hasta hoy (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024).

Es decir, su identidad se puede entender como un estilo personal que la firma sostiene desde hace décadas. Aunque, en la actualidad si bien siguen siendo referentes, ese estilo urbano, *oversize* y en colores oscuros ha sido ampliamente elaborado por múltiples diseñadores tanto independientes como comerciales. Así que Kostüme ya no posee el mismo lugar distintivo que tuvo en sus inicios.

Una situación de la cual es consciente Emiliano Blanco ya que él mismo

comentó que hoy esa usanza rupturista se volvió más comercial. Algo que probablemente se deba a que es un estilo que utiliza una paleta de colores restringida y un número reducido de tipologías que se ofrecen para ambos géneros. Entonces, esa simplificación es probable que se traduzca en algo más fácil de producir y comercializar. De todos modos, Kostüme se diferencia de las marcas masivas por hacer un trabajo minucioso en la búsqueda de materiales y recursos atípicos tratando de ofrecer colecciones que se distancien de lo más convencional.

Pero así y todo, la stampa general que en un momento los diferenció, hoy se volvió tendencia.

3.1.2. Nous Étudions y lo agénero desde la sastrería y la experimentación textil

La marca vegana Nous Étudions surgida en 2014 es dirigida por la diseñadora Romina Cardillo formada en (UADE). Es una firma preocupada por la inclusión y el cuidado en sus distintos aspectos y por eso apuesta al desarrollo de biotextiles, trabaja desde la lógica de la producción lenta y realiza pequeñas ediciones en el objetivo de no producir de más (Maurello, 2020).

Aunque su experiencia con el tema viene de antes ya que en 2007 fundó *134* cuando recién se hablaba del veganismo en la moda. De esta manera, hoy Nous Étudions es una firma preocupada por la inclusión y el cuidado en sus distintos aspectos (Pérez, 2018b). En este sentido, en una entrevista Cardillo comenta:

Obviamente, no usamos ningún producto que derive de un animal. Y trabajo con Texcom, que es una empresa argentina que genera textiles sustentables: algunos reciclados de botella, como el famoso PET, textiles que no tienen impacto en el agua o no tienen colorantes nocivos para el cuerpo. (Miniteando, 2020 párr. 4).

Toda una apuesta por nuevas materialidades y morfologías que comparte con Lucía Chain bajo la idea de que la urgencia medioambiental hace que el modelo sostenible sea la

opción más adecuada. A su vez, elige este modo de trabajo porque cree que el futuro de la moda es por ahí:

Los textiles que nacen en el laboratorio hacen que la moda se mezcle con la ciencia, la biología y la tecnología. El futuro de la indumentaria va a seguir por ese camino: no se tratará de enfocarse tanto en el diseño de las prendas sino de la materia prima. Reciclar y no contaminar está muy bien, pero el futuro de la moda son los textiles (Pérez, 2018b párr. 5)

Al respecto, la apuesta más fuerte de la firma radica en esa experimentación. Tal es así, que ya hace tiempo investiga en el desarrollo de biotextiles que ofrezcan la resistencia y durabilidad necesarias para introducir en el mercado el tópico vegano con más contundencia (Maurello, 2020).

En cuanto a su estilo, se lo describe como sastrería minimalista, morfologías *oversize* y tipologías deportivas, todo lo cual persigue cuestionar las normas de género desde su compromiso sustentable (Clarín, 2019). De todos modos, resulta llamativo que en su propuesta sastrera de corte rectilíneo y simétrico haya tan poca presencia de vestidos y faldas. Puesto que si su propósito es discutir el patriarcado, la incorporación de prendas típicamente femeninas es un recurso que puede ir en esa dirección.

Por otra parte, en ciertas colecciones presenta texturas distintivas como el capitoné que introdujo en la colaboración junto a *Nike* del año 2019 en donde expuso sacos y pantalones en colores amarillo, rosa o naranja que blandían el característico acolchado tapicero generando un trabajo de diseño novedoso (Clarín, 2019).

Asimismo, en otras prendas, la diseñadora introduce ciertos adornos disruptivos como los nudos de la chaqueta verde de la campaña *NFHS* del año 2022 que generan un contraste visual atípico con el corte recto del saco. De ahí que en estas intervenciones se note el intento de reversionar la sastrería convencional. Pero eso sólo se consigue con el empleo de colores menos sobrios que aquellos típicos de la sastrería convencional.

Dado que en torno a la estructura de las prendas, esos nudos no llegan a revertir el corte rectilíneo del chaleco y eso está en relación directa a los trajes característicos del hombre burgués. En torno a sus estrategias de difusión la diseñadora fue cambiando de modelo ya que al principio tenía una forma directa y hasta vehemente de comunicar la importancia del veganismo en la moda. Pero luego cambió de ardid para focalizar en el atractivo de sus prendas y así desmentir el prejuicio que desde el veganismo sólo se confecciona ropa anodina (Maurello, 2020).

En relación a su camino internacional, Nous Étudions tuvo un devenir inverso al de la mayoría de los diseñadores, que en línea general forjan un recorrido nacional y luego tratan de posicionarse en Europa, Estados Unidos o Asia. Pero Cardillo luego de estudiar diseño de indumentaria y trabajar un tiempo en María Vázquez –propiedad de su madre– logró una proyección inaudita ya que uno de sus tantos logros fue convertirse en la primera latinoamericana en llegar a la semifinal del prestigioso premio *LVMH Prize* durante el año 2020 (Miniteando, 2020).

En la misma dirección, fue elegida por la reconocida productora de moda Sara Maino para exponer su trabajo tanto en Vogue Talents, como en la Semana de la Moda de Milán, en la feria Pitti Uomo y en el Museo Ferragamo de la ciudad de Florencia. Asimismo, expuso en la Semana de la Moda de Londres y comercializa sus productos a través de la prestigiosa plataforma internacional Net a Porter así como en su tienda online (Pérez, 2018b).

Por último, Cardillo señala que sus referentes dentro del ámbito de la moda son los japoneses Rei Kawakubo y Yohji Yamamoto, el diseñador belga Martin Margiela y la diseñadora inglesa Stella Mc Cartney como fundadora del paradigma sostenible dentro de la industria (Maurello, 2020). Es decir, todos creativos que en distintos momentos y por

razones variadas han logrado lugares de liderazgo tal como sucede con Nous Étudions que a partir de su labor también se enlistan en esa nómina.

3.1.3. Lucía Chain y sus tipologías amplias, agénero y en tintes naturales

Algo que emparenta a Lucía Chain con Nous Étudions es que ambas trabajan desde el modelo sostenible y por eso tanto una como otra comprende cabalmente su lugar de adelantadas. Un camino que Lucía Chain comenzó en el año 2014 cuando ganó el concurso Semillero UBA organizado por la Carrera de Indumentaria de la Universidad de Buenos Aires en donde realizó su formación.

Así, pudo desarrollar una marca elaborada a mano con telas crudas y tintes orgánicos desde la lógica de residuos cero y diseños agénero (Chain, 2024). Incluso, todas sus prendas están confeccionadas de forma cuidada, con costuras planas y amarres delicados para que nada incomode la piel. Al respecto, Lucía comenta:

Trabajo muchísimo desde esa sensibilidad de acariciar el cuerpo con mis prendas de alguna manera y de protegerlo realmente porque casi nunca se habla de cómo los textiles o incluso las siluetas de las prendas te pueden llegar a lastimar, porque no es sólo lo que roza tu piel sino también cómo te presentas en una sociedad. Entonces creo que mi diferenciación es mi foco en eso (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

Por otra parte, en relación al concurso Semillero UBA, para la diseñadora implicó la posibilidad de comenzar su carrera profesional y lograr un primer impacto en el medio. De ahí que entendió la importancia de presentarse en distintos certámenes y por eso también participó del Fashionclash de Holanda en el que también quedó seleccionada. Luego en 2017 –al igual que Nous Étudions– recibió una invitación de la reconocida productora de moda Sara Maino para participar en Milán Fashion Week y en la plataforma Next Green Talents de Vogue Italia (Pérez, 2018a).

Por su parte, la marca se comercializa a través de su página web y de distintas plataformas internacionales muy reconocidas como Not Just a Label y Yoox (Chain, 2024).

En cuanto a los rasgos agénero de su marca, la diseñadora indica que eso reside en sus morfologías adaptativas elaboradas a partir de un uso personal del patronaje en el objetivo de que sus prendas sean utilizadas por un público amplio (Sánchez, 2021; Palacios, 2018). Al respecto, sostiene que para llevar adelante ese trabajo tuvo que reconfigurar la forma en que había aprendido.

Cuando planteé mi marca y trabajar de esta manera comencé a estudiar muchísimo en cómo realizar las morfologías para que se puedan adaptar a los distintos cuerpos (...) Entonces sí ahí hay todo un estudio del cuerpo plasmado en mis morfologías que quizás no se evidencia, pero está (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

En este sentido, en sus palabras se advierte la preocupación por desarrollar formas inclusivas y la dificultad que emerge al haber aprendido desde una perspectiva binaria. Tal es así que luego comenta “para mí es muy importante tratar de encontrar una moldería que se adapte a estas dos opciones, porque nos queremos escapar de lo binario pero estudiamos desde este binarismo” (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

De lo que se desprende una búsqueda profunda que Chain conjuga con el gusto por la ropa en líneas depuradas y sintéticas tan característico del diseño japonés. Así que ante la pregunta por su inclinación hacia el diseño nipón, la diseñadora expresó que su cercanía está emparentada a aspectos de su personalidad en torno al gusto por el detalle, la síntesis de las líneas y una mirada que valora la austeridad

Inclusive sus referentes también son los japoneses Kawakubo y Yamamoto que plantean un estilo a contrapelo de lo perfectamente terminado y pulcro como estética ampliamente requerida en las pasarelas occidentales. Tal es así que ambos diseñadores trabajan sobre el tópico del error entendido no como desliz sino como posibilidad estilística en pos de abrir el juego hacia otras concepciones estéticas.

Por consiguiente, inspirada en estas ideas en otoño invierno 2022 ella misma realizó su colección *Err.ar* en donde intentó establecer una crítica acerca del miedo a equivocarse. Sumado a esto, otra de las aristas de su marca es la presencia de ropa de trabajo:

Las tipologías responden a la deconstrucción de la ropa de trabajo. Observo que mis amigos y mucha de la gente que me rodea están volviendo a los oficios, renegando de las formas de trabajo en relación de dependencia. No sólo se vuelcan a aprender oficios existentes, diseñan nuevos también (Lázaro, 2017 párr. 9).

En este sentido, Chain muestra su cariño por los oficios, el empleo de las herramientas y el refinamiento de las técnicas. Incluso, esa afición junto a su compromiso sostenible también está presente en la labor social que desempeña, enseñando el quehacer de la costura a personas en situación vulnerable. De esta manera, intenta que se integren al sistema y mostrarle a la industria que es posible funcionar desde maneras más amorosas y conscientes (Latin American Fashion Awards, 2024).

Aunque es probable que todo esto también se deba al cariño por la actividad de su padre que era floricultor en la zona sur del Gran Buenos Aires donde vivía toda la familia. Al respecto, su lugar de origen y su infancia son inspiraciones constantes y por eso en su trabajo están presentes sus padres, hermanos y hasta su abuela modista que le transmitió la pasión por lo que hace.

Así, en aquel hogar experimentaba con la ropa de la familia vivenciando distintas sensaciones con cada una. De ahí que afirma: “mi vínculo con la indumentaria desde muy chiquitita fue realmente muy libre, yo podía ponerme una camiseta de mi hermano y arriba una falda mía” (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

Así, con cada prenda experimentaba algo distinto: algunas le parecían

cómodas, con otras se sentía bella y con aquellas que no le permitían moverse con soltura, se sentía frágil. Todo lo cual es interesante para pensar en lo que socialmente se le ha impuesto -y se le impone- a la mujer y los roles sociales que se desprenden de eso.

Para concluir, se puede decir que Lucía Chain es una diseñadora con una propuesta particular tanto por las tipologías que desarrolla como por la totalidad de las técnicas sostenibles con que elabora sus colecciones. Y en gran medida eso le ha dado un lugar importante en el mercado argentino e internacional.

Además, se advierte en ella la intención de revertir ciertos arquetipos reiterados de la industria de la moda, como es la exclusividad con que manejan la mayoría de las marcas. De todos modos, surge el cuestionamiento de si se puede considerar como indumentaria agénero a sus creaciones rectilíneas, planas y en tonos sobrios o si allí existen aristas ocultas que denotan contradicciones irresueltas (Urcelay, 2023)

3.2. Entre el discurso y el diseño: múltiples dicotomías

En este apartado se articulará el material de las doce entrevistas realizadas en donde se incluye a Emiliano Blanco de Kostüme, Lucía Chain de su marca homónima y a otros diseñadores de indumentaria así como a artistas visuales, directores de arte y *performers* (Ver anexo, p. 46-152).

La modalidad de los encuentros ha sido variada teniendo en cuenta las distintas disponibilidades de cada uno. Por eso a algunos se los entrevistó a través de la plataforma virtual Zoom y a otros se les envió el cuestionario a través de e-mail y las respuestas fueron enviadas por audios de la aplicación *whatsapp* a excepción de Vanesa Krongold y Florencia Tellado que enviaron sus respuestas de manera escrita vía e-mail.

El formulario de la entrevista se estructuró teniendo en cuenta las variables de análisis e intentando que los consultados encuentren un clima propicio para dialogar. Al respecto, Sabino (1992) indica que si bien la modalidad entrevista tiene como ventaja el hecho de que “nadie mejor que la misma persona involucrada para hablarnos acerca de todo aquello que piensa y siente, de lo que ha experimentado o proyecta hacer” (p. 167). Asimismo advierte que el inconveniente de esta técnica es encontrar ciertas resistencias por parte del entrevistado.

Entonces se decidió plantear preguntas indirectas en el objetivo de hacer hablar a las personas tratando de evitar una actitud demasiado invasiva y manteniendo una postura receptiva que facilite el encuentro. Por esta razón, algunas preguntas se fueron reestructurando o cambiando de orden espontáneamente según la necesidad.

Además, conforme se fue profundizando en la investigación la manera de denominar la categoría en estudio fue mutando. Al inicio se empleó el vocablo *genderless* ya que es ampliamente utilizado en la industria. Pero luego, dado el emplazamiento de la presente tesis, se consideró importante trabajar con un término en español.

Más tarde, se eligió la denominación moda no binaria pero después se cambió por el vocablo sin género y no género pero estos términos a veces se interpretaban como ropa confeccionada sin género o telas. De ahí que finalmente se decidió emplear el término agénero. Dado que se percibe como bastante descriptivo en torno a la discusión que se estudia ya que se refiere a la abolición de la cuestión genérica. Finalmente, antes de pasar al contenido de las entrevistas, primero se hará una breve presentación de las personas consultadas.

Entonces uno de los primeros entrevistados fue Andrés Baño, que es arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos

Aires pero decidió dedicarse al diseño de indumentaria luego de ganar la primera Bienal de Arte Joven en el año 1989.

Así, luego de un amplio recorrido de más de treinta años y habiendo trabajado tanto en Nueva York como en Barcelona, en la actualidad, sigue con su espíritu experimental ya que elabora corsés para una clientela amplia que incluye tanto mujeres como hombres de todas las edades (Pérez, 2021; A. Baño, entrevista 27 de abril de 2024).

Asimismo, Felicitas Quispe estudió en el Centro de Estudios Técnicos para la Industria de la Confección (CETIC) y desde el año 2016 desarrolla su firma Qaos Queer en donde diseña ropa por encargo esforzándose en desarrollar una moldería inclusiva, que ofrezca amplitud de talles en la mayor cantidad de tipologías. (F. Quispe, entrevista 4 de junio de 2024).

Además, coordina el espacio House of Knights, una casa de Drags Kings donde oficia de madre en tanto rol de liderazgo y cuidado que evidencia su compromiso con el activismo *queer*. Una postura que incluso la llevó a cofundar un concurso de Drag Kings llamado Carrera de Reyes (Quispe, s.f.).

Por su parte, Vanesa Krongold y Luz Arpajou son diseñadoras egresadas de la Universidad de Palermo y que han desarrollado amplias trayectorias. La primera de ellas también estudió diseño textil en la reconocida escuela Central Saint Martin de Londres y desde el año 2012 posee su propia firma que esgrime una estética colorida y donde la experimentación textil es uno de los ejes más importantes. (Krongold, s.f.).

Luz Arpajou nació en Pergamino, provincia de Buenos Aires en 1987 pero creció en la Ciudad de General Roca en la provincia de Neuquén. Desde el año 2019 posee su firma homónima de prendas simples y cómodas que responden a las normativas de la producción lenta y presentan una paleta a tono con el desierto patagónico donde se crió. Además, otra

de sus actividades laborales es trabajar junto a un equipo de diseñadores elaborando prendas para shows de reconocidos artistas como María Becerra (Arpajou, s.f.)

Por otro lado, Tellado es estilista y posee una marca de sombreros hechos a mano que en 2016 exhibió en la Exposición Oficial de la Semana del Sombrero de Londres y en 2017 presentó su colección en la Semana de la Moda de la misma ciudad. Además, recientemente su marca homónima ha sido destacada en los Latin American Fashion Awards, una plataforma importante que cada año celebra el diseño de la región (Tellado, s.f.)

Siguiendo con el listado, también se entrevistó a Yamila Haddad diseñadora de indumentaria quien se formó en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y en la Escuela de Moda, Arte y Diseño Hermenegildo Zampar. Asimismo, durante el período 2009-2015 se desempeñó en el Laboratorio de experimentación textil de la firma Tramando propiedad del diseñador Martin Churba. Toda una experiencia que continúa en la actualidad ya que elabora prendas desde materiales no convencionales y técnicas ancestrales (Haddad, s.f.).

Asimismo, se pudo contar con el aporte del diseñador cordobés Nicolás Lazarte que cuando se instaló en Buenos Aires aún se dedicaba casi en exclusiva a elaborar ropa para el sector masculino. Pero luego fue ampliando esa oferta, trabajando desde una perspectiva de género y ofreciendo tipologías que intentan ampliar las normativas hegemónicas (N. Lazarte, comunicación personal, 10 de junio de 2024).

Una labor similar a la que desarrolla Hernán Gonzalo, más conocido como Gonzalo VillaMax, a quien también le interesa generar distintos cruces vestimentarios. Él es autodidacta, nació en Tucumán en 1973 y desde el año 2022 está radicado en Valencia,

España donde creó Tienda Villamax, con una propuesta de indumentaria casual tanto masculina como femenina (Villamax, s.f.).

Igualmente, dentro de los entrevistados estuvo incluido el director creativo oriundo de Mendoza Tomas Wurschmidt que se desempeña en distintos ámbitos como la publicidad, el video, el cine o la moda. En este sentido, suele integrar los equipos de trabajo de Kostüme, tal es así que su labor para la campaña primavera verano 2020 para dicha firma recibió el premio *Martín Fierro Moda* a lo mejor del año dentro de su rubro (Scatolón, 2020).

Incluso, se pudo contar con la palabra del actor, performer y DJ Ramiro Coll, que desde el año 1999 se desempeña como *host* en el reconocido Club 69, que nació un año antes de que Ramiro se incorporara. Allí, cada jueves un colectivo de artistas experimentales provenientes de distintas disciplinas genera un clima de fiesta diversa e inclusiva. De esta manera, el Club 69 se instaló como un lugar para ir a bailar o ver distintos shows, performances, y recitales de reconocidos personajes de la cultura nacional e internacional que comparten el lema de la diversidad (Levensohn, 2015).

Para cerrar, también fue parte del grupo, el artista multidisciplinar, dedicado a las artes visuales, el diseño gráfico y la fotografía, el tucumano Seedy González Paz quien desde muy joven está radicado en Buenos Aires y desde hace años acopia y protege piezas de la cultura *under* de los años ochenta. En ese archivo se pueden ver retratos e historietas de Batato Barea, dibujos de Omar Chabán y cientos de recuerdos de aquel circuito que cambió la escena cultural argentina (Pérez, 2020).

3.2.1. El empleo de las categorías

Ante la pregunta por cómo definen la categoría agénero la mayoría de los diseñadores consultados dijeron no tener una disquisición exacta argumentando que no son

asiduos al uso de las etiquetas. Al respecto, Emiliano Blanco y Lucía Chain alegaron que a dicha categoría la entienden como la libertad de diseñar y usar la ropa más allá de las imposiciones sociales de género. En este sentido, Blanco señaló: “yo prefiero hacer y que etiqueten los demás lo que quieran y vean” (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024)

Por su parte Chain sostiene: “para mí tiene que ver con la libertad de proponer diseños para quien quiera usarlos, sin enfocarse en géneros, incluso en cuerpos o edades. Para mí es básicamente libertad”. Para completar su idea dice que incluso le interesa no ceñirse al dualismo hombre-mujer sino pensar en la amplitud de géneros existentes (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

De esta manera, Chain manifiesta su interés por preservar una postura inclusiva y por eso no es asidua al ejercicio de categorizar porque cree que de esa manera puede encorsetar su propia labor. Una idea que sostiene en base a su experiencia con los términos sustentabilidad y sostenibilidad. Dado que la diseñadora explica que en el trabajo constante con ellos y ahondando en su sentido, las fronteras entre ambos se empiezan a desdibujar. Por eso, para Chain, sostener sus diferencias de forma taxonómica termina siendo algo forzado.

Esa reflexión concuerda con Emiliano Blanco quien en su necesidad de diseñar con libertad y sin preocuparse en las nominaciones, termina renunciando a nombrar su propuesta y deja esa tarea en manos de otros. Lo que no es un problema si se está totalmente de acuerdo con las definiciones que aparecen de afuera, o se las discute firmemente, pero en el caso de *Kostume*, -como se vio recientemente- se observa una postura algo contradictoria al respecto.

Por otra parte, Romina Cardillo cuando habla de los diseños que realizó junto a Benito Cerati sostiene “quise hacer una cápsula que realmente fuera no gender y apostar

por siluetas que puedan ser llevadas por cualquiera“(Pérez, 2018b párr.6). En este sentido, la diseñadora indica que su búsqueda por la igualdad la lleva a dejar de lado el dualismo hombre-mujer así como todo tipo de etiquetas.

Tal es así que ante la pregunta por su discusión al género expresa “cuando empiezo a diseñar nunca pienso quién lo usa. Es para quien le guste” (Miniteando, 2020 párr. 10).

Con esta expresión se nota el paralelismo con Lucía Chain y Emiliano Blanco que tampoco se sienten cómodos delimitando para quien va dirigido su producto. En este sentido, la mayoría de los diseñadores consultados se mostraron reticentes e incluso evasivos ante el pedido de conceptualizar su labor. Aunque con otros temas, como el uso del lenguaje inclusivo y la complejidad del mercado actual, sostuvieron una actitud más reflexiva y manifestaron un ejercicio interesado en pensar acerca de las distintas cuestiones.

Por su parte, Seedy González Paz invirtió la pregunta y definió la indumentaria binaria como un uniforme que se aleja de lo particular de cada uno. En este sentido, para Villamax, Baño y Coll lo no binario implica un juego entre lo masculino y lo femenino según cómo se autopercibe cada persona. Así, Villamax entiende esa práctica como una postura política que reivindica maneras de ser que se distancian de las normativas.

Al respecto, Baño comparte esa concepción pero aclaró que concebir lo agénero como un estilo orientado a un tercer sexo separado del resto, implica una mirada discriminatoria y prejuiciosa. Sin embargo, es interesante observar que en ningún momento de la entrevista se hizo alusión a la idea de un tercer género, pero evidentemente el diseñador necesitó enfatizar esa perspectiva.

Por lo tanto, subrayó que para él las disidencias sexuales o de género son gradientes dentro de la polaridad hombre-mujer y no costumbres que están por fuera de eso. Tal es así que expresó: “Hay hombres más femeninos, mujeres más masculinas, hay momentos en que uno se siente de una manera o de otra y creo que la moda por suerte se puso al servicio de ese fenómeno” (A. Baño, entrevista 27 de abril de 2024).

En este sentido, Baño subraya que todo es un gradiente entre la dualidad hombre-mujer acentuando su necesidad de definirse como hombre. Algo que puede relacionarse con el pensamiento de Butler (1990/2007) cuando expresa “me propuse entender parte del miedo y la ansiedad que algunas personas experimentan al «volverse gays» el miedo a perder el lugar que se ocupa en el género” (p. 12). Así y todo, lo llamativo de su resistencia es que la idea de tercer género rebata el proyecto binario y plantea una manera más inclusiva de entender la existencia (Zambrini, 2012).

Por otra parte, Baño señaló que la cuestión no binaria o agénero la entiende como un tema superado y que el otro binarismo que le interesa investigar es el edadismo al que define como una especie de neurosis colectiva que lleva a las personas a dejar de vivir su propia edad con aceptación. Una idea compartida por Haddad quien indica que existe un fuerte binarismo con el tema de los talles en la ropa de mujer. Dado que las prendas se confeccionan en medidas pequeñas para las jóvenes y otras más amplias para las adultas.

Lo que establece el dualismo: jovencitas-señoras por el cual las primeras tienen el permiso de verse atractivas, en cambio las segundas se encuentran con ropa anodina que las deja por fuera del juego sexual. Algo que Andrés Baño intenta rebatir con su trabajo. Por eso, expresó su interés en el tópico de la sexualidad en las mujeres adultas y de ahí que desarrolla una corsetería inclusiva que contempla los distintos tipos de cuerpos, edades y géneros.

Otro punto interesante para destacar es que Gonzalo Villamax, apuntó que no comparte la idea de que a los términos no binario o sin género se los asocie a la palabra moda. Dado que eso implicaría una tendencia pasajera cuando él sostiene que es un cambio de paradigma producto de décadas de activismo.

Al respecto, en esta tesis en todo momento se tuvo presente esa discusión que incluso varios de los investigadores consultados señalan. Pero se utilizó la palabra moda, porque el fenómeno funciona en una industria que bajo las reglas de las tendencias, visibiliza o no determinados usos y costumbres. Lo que lleva a pensar en las tensiones existentes entre las lógicas comerciales del sistema y el activismo disidente.

Pero volviendo al tema de las definiciones, Ramiro Coll además de sostener que lo no binario o agénero implica un juego entre lo masculino y lo femenino él mismo expresó que es una especie de tercera opción. Por otro lado, Quispe planteó una mirada distinta ya que expuso su temor a terminar invisibilizando a las personas sexualmente disidentes por el hecho de usar terminologías que se plantean desde la negación o la ausencia del género – no género, a género o sin género.

Una observación que es interesante problematizar ya que en línea general los vocablos empleados se proyectan desde esa perspectiva y justamente es a lo que apuntan teóricas como Monique Wittig (1992/2006). Tal es así que en el prólogo de su libro *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* Louise Turcotte señala que Wittig plantea una postura bien radical. Puesto que no pretende infringir las normas de género sino directamente suprimir la categoría misma.

Y esa postura Turcotte la relaciona con Adrienne Rich (1980) como predecesora de ese pensamiento ya que desde los años ochenta invitaba a la eliminación de la idea de género como una revisión conceptual en tanto ejercicio ineludible en la lucha por la

inclusión. Lo interesante de este abordaje es que al impugnar el concepto mismo de género deja de existir una normativa a la que atenerse y por eso no cabría la invisibilidad que sólo aparece cuando se establece un canon restrictivo.

De todos modos, el temor a ser negado o excluido también fue expuesto por Haddad que según su mirada, la creación de circuitos especiales para personas no binarias, conlleva una exclusión. Entonces, la diseñadora renueva su resistencia a categorizar, en la creencia de que eso puede terminar acallando realidades.

Así y todo, tanto Haddad como Tellado indican que si la indumentaria agénero se entiende desde morfologías amplias, adaptables a todos los cuerpos y en tonos neutros, entonces esa estética tiene una potencialidad económica fuerte, puesto que facilita la confección de prendas orientadas a un público amplio. Y por eso Haddad cree que la ropa agénero está tan implantada desde los medios, las marcas y los gobiernos.

Un punto de vista que puede evidenciar las razones ocultas de tan poco esclarecimiento por parte de los distintos actores que conforman la industria del vestido. Dado que si el sistema de la moda se sustenta en la idea de exclusividad, entonces admitir que la categoría agénero esconde una necesidad económica, puede no resultar lo suficientemente aspiracional.

Por otro lado, Haddad comentó que desde la moldería no es lo mismo diseñar prendas urbanas que sastreras. Dado que el estilo deportivo no demanda el nivel de precisión que sí se necesita para confeccionar sacos, pantalones y camisas. Incluso, según la diseñadora, este último estilo sugiere cierto adoctrinamiento corporal ya que exige mantenerse estable en cuanto al peso.

Finalmente, Tomas Wurschmidt estableció una definición distintiva entre los términos sin género y no binario. Para decir que el primero tiende a ser más simple en

cuanto a tipologías y textiles en pos de ser usado por todos pero lo no binario es una ruptura del dualismo hegemónico a fin de integrar otras formas de existencia que incluso puedan contemplar lo no humano.

Al respecto, su descripción parece entender a lo humano como infaliblemente asociado a lo genérico y en este sentido Butler en el prólogo de su libro *El género en disputa* (1990/2007) plantea ciertas preguntas que justamente focalizan en esa idea:

¿Cómo actúan las suposiciones del género normativo para restringir el campo mismo de la descripción que tenemos de lo humano? ¿Por qué medio advertimos este poder demarcador, y con qué medios lo transformamos? (p. 26)

De ahí que con esos cuestionamientos la filósofa discute la mirada esencialista respecto de lo humano y el cuerpo para demostrar que hay nociones tan naturalizadas que es difícil dudar de ellas. Tal es así que en un momento de la conversación, Chain afirmó: “la mujer tiene una estructura más pequeña, tiene una cintura más reducida y más marcada” (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

A lo que agregó que son cuestiones de la anatomía que refieren a las diferencias corporales entre lo masculino y lo femenino. Y en este punto incluso aclaró que utiliza las nociones masculino y femenino y no las de hombre o mujer para no plantear una mirada separatista a priori.

Entonces, a pesar de que Chain sostiene una mentalidad inclusiva y cuidadosa con el tema y está al tanto de las discusiones al respecto, no deja de esgrimir una mirada esencialista del cuerpo que define a la anatomía como punto de partida. Por lo tanto, comenzar a diseñar desde una idea biologicista torna más difícil la tarea de rebatir el binarismo vestimentario. De esta manera, sin quererlo, sostiene la linealidad sexo-género-sexualidad que es discutida por numerosos autores como Preciado (2002), Wittig

(1992/2006) y Butler (1990) que argumentan que la genitalidad no define la identidad de género, ni la sexualidad, ni el cuerpo.

En este sentido, se observa cómo la cosmovisión binarista se filtra de manera silenciosa modelando la percepción del mundo y eso da cuenta de que sólo un ejercicio reflexivo profundo puede desnaturalizar esas visiones internalizadas. Para cerrar, Haddad sostiene que habría que usar el término no binario o agénero para referirse a la ropa y no al público. Además, indicó que sería más inclusivo utilizar un vocablo que no connote negación.

Su primera aclaración resultó llamativa dado que en la industria de la moda la categoría agénero se utiliza para comunicar que si el usuario desea un diseño que no esgrima rasgos genéricos delimitados, entonces puede acercarse a ese estilo. Por eso no se refiere a las personas sino a la ropa. Y su segunda afirmación demuestra que las terminologías que parten de la negación, evidentemente generan conflicto.

3.2.2. Cuestiones de diseño: tipologías, morfologías y métodos de trabajo

En cuanto al tema de la construcción de las prendas, tanto Lucía Chain como la mayoría de los diseñadores consultados, explicaron que en las instituciones donde estudiaron, el conocimiento sobre moldería se imparte desde la división hombre-mujer. Por eso, recién en sus carreras profesionales y luego de incontables búsquedas fueron encontrando metodologías que discutían el binarismo vestimentario.

En este sentido, Quispe estableció una diferencia notable entre los dos espacios en donde estudió. Dado que comenzó su formación en CETIC donde señala que la enseñanza es bastante convencional y por eso respetan las normativas hegemónicas sin preguntarse mucho más. En cambio, después asistió a talleres de moldería diversa y se encontró con otra perspectiva. Porque la visión del cuerpo es más amplia, ya que se intenta respetar la

individualidad de cada persona sin intentar que los cuerpos se inserten en las distintas clasificaciones provenientes del sistema y la industria.

Entonces según Quispe eso impacta en el aspecto constructivo de la prenda ya que desde la lógica inclusiva se pueden emplear otro tipo de recursos. Incluso, la diseñadora explicó que este abordaje contempla otros cuerpos como mujeres con pene u hombres que no lo tienen. Entonces se trabaja con esas particularidades pero desde un lugar meramente funcional. Es decir, no como algo que define el género de la persona y la vestimenta.

Como última diferencia, la diseñadora comentó que en esos talleres de moltería diversa también encontró una manera más respetuosa de dirigirse a los cuerpos. Por lo tanto, a partir de esta última formación, Quispe comenta que fue desarrollando otras maneras de confeccionar. De todos modos, aquí es interesante plantear cómo se entiende el vestir desde una lógica europeísta. Puesto que el diseño parte de un cuerpo tridimensional y trata de que el textil -que es plano y bidimensional- adopte una forma tridimensional o con volumen.

A diferencia de entender el diseño desde el textil y no pretender que la ropa se ajuste a los volúmenes corporales como sucede con el kimono japonés (Piraquive Ruiz, 2014). Así y todo, es importante volver a señalar que esta otra manera constructiva no necesariamente implica una indumentaria agénero sino que presenta una concepción distinta del vestir y el cuerpo. Entonces, tal vez eso pueda dar ciertas claves para un diseño inclusivo.

Siguiendo con la discusión acerca del cuerpo, Villamax primero indicó que “si lo vemos desde la cuestión más hegemónica, los cuerpos masculinos y femeninos son bastante diferentes” (G. Villamax, entrevista 27 de marzo de 2024).

Entonces para hacer ropa no binaria pero no caer en lo obvio de diseñar prendas *oversize*, él desarrolló la estrategia de eliminar del patronaje las pinzas del busto y los cortes de la cintura y la cadera. Entonces, su estrategia constructiva es interesante porque intenta borrar las formas establecidas para comprender el cuerpo y el diseño desde otro lugar. Sin embargo, en su relato se advierte una noción biologicista que parte de la idea de que el hombre y la mujer poseen cuerpos diferenciados e incluso sostiene una noción estereotipada de la figura que lo lleva a creer que todas las mujeres presentan senos desarrollados y caderas amplias.

Seguidamente, tanto Gonzalo Villamax como Nicolás Lazarte cuentan que además de investigar en las morfologías, otra de sus habilidades para correrse de la oferta binarista es brindar a cada género lo que socialmente se asocia con lo opuesto. De esta manera, en sus colecciones proponen faldas o vestidos para hombres con el objetivo de dinamizar lo que es posible para cada uno y producir un impacto visual que despierte las miradas.

Un intercambio de tipologías que es interesante para producir aperturas y generar un impacto que ayude a situar el foco en la temática. Aunque, como se indicó en varios momentos, ese mecanismo tiene que ver con la androginia y no con un vestidor agénero. Dado que la imagen final refiere a una feminización del hombre y por eso continúa circulando bajo la órbita dual.

Y esto sucede porque socialmente el traje sigue refiriendo al hombre y la falda a la mujer. Y para que se produzca una resemantización de esas prendas debe haber un cambio en las prácticas sociales por lo cual ese tipo de atavío adquiere otro sentido. Como última observación, habría que contemplar que entender como rupturista el hecho de que los hombres usen faldas implica una perspectiva europeísta y universalizante puesto que en otros lugares, ese gesto se entiende de otra manera.

Al respecto Devalle (2007) insta a entender el diseño como una práctica situada en el objetivo de evitar una noción absoluta que entiende “a la humanidad como un conjunto homogéneo de concepciones del mundo” (p. 102). Por lo tanto, concebir a la indumentaria desde el abordaje que plantea la diseñadora, implica contemplar los factores culturales que la atraviesan.

Por otra parte y siguiendo con el tema del proceso creativo, Cardillo suele destacar que su trabajo y su idea de la confección no serían lo mismo sin su aprendizaje con Domingo quien para ella es uno de los mejores sastres del país (Lázaro, 2023). De esta manera, se ve una valoración por los oficios que también la emparenta a Lucía Chain.

En este sentido, Emiliano Blanco describió que al momento de diseñar en *Kostüme* parten de los recursos con los que desean trabajar, luego elaboran una colección de hombre y otra de mujer para finalmente probar todo en los distintos cuerpos y decidir quién lleva cada prenda según cómo le sienta a cada uno. Así, intentan sortear la cuestión binaria y dejar de lado las limitaciones estancas. Pero como inician la tarea desde una separación dualista eso después se traduce en el resultado final.

Asimismo, en torno al tema Blanco aclara que en la marca intentan articular lo creativo y lo comercial aunque priorizan el factor diseño dado que no les interesa negociar su estilo. Y en este sentido, en torno a lo comercial se le preguntó por cómo exponen sus productos y si la oferta vestimentaria la dividen por género. A lo que respondió que varían sus estrategias según lo conveniente para cada colección, al igual que Villamax y Lazarte. Incluso Blanco sostuvo su necesidad de no sentirse atado a ninguna planificación preestablecida e ir innovando en cada momento.

Aunque Chain, Krongold, Quispe y Arpajou expusieron que no tienen sus productos divididos según hombre-mujer. Por consiguiente, se puede ver que el tema es bastante

analizado por cada uno de ellos, tal es así que Quispe, Wurschmidt y Arpajou hicieron una clara diferenciación entre la manera en que las marcas de autor y el circuito comercial de los shoppings exponen sus productos. Dado que este último brinda un panorama bastante más convenido diferenciando la oferta por género. Todo lo cual demuestra lógicas de producción, difusión y consumo muy distintas entre ambos recintos.

Siguiendo esta línea, se indagó en el uso del lenguaje inclusivo como una de las tantas estrategias de comunicación que pueden resultar efectivas para difundir este tipo de propuesta. Pero la amplia mayoría de los diseñadores comentaron que si bien están a favor de su implementación y les resulta importante problematizar la manera en que se emplea el lenguaje, así y todo les resulta difícil su apropiación. Así que sólo utilizan esta modalidad, por un tema de respeto y empatía cuando comparten espacios con personas que integran algún colectivo disidente.

Sin embargo, Felicitas Quispe sí utiliza esta modalidad en todos sus ámbitos personales ya que por ser una militante activa del colectivo LGTBQIA+ desea darle voz al tema. Al respecto, la poca adopción del lenguaje inclusivo resultó inesperada dado que la separación de los artículos por género también es una rígida normativa binarista que es interesante reelaborar.

Por consiguiente, se indagó un poco más en el tema y en los tantos binarismos presentes en la industria y Chain sostuvo que las pasarelas de las distintas Semanas de la Moda siguen mayormente divididas por género. Lo que según Quispe responde a los requerimientos de un amplio sector social y por eso sería utópico pretender que esa situación cambie radicalmente. Sin embargo, desea que esa opción no sea la única posible ni la más extendida.

En ese sentido, Chain también se refiere a los múltiples intereses comerciales que sostienen el paradigma binarista. Algo que según la diseñadora en el mercado internacional tiene que ver con los grandes conglomerados de lujo que priorizan el aumento de las ganancias ante cualquier tipo de innovación. En torno a este tema, González Paz comentó que en Argentina, en los años ochenta y noventa, Sergio De Loof ya experimentaba con las pasarelas compartidas como signo del tipo de propuesta rupturista que predicaba. Finalmente, Cuando a Wurschmidt se le preguntó cómo sería para él un diseño de ropa eminentemente femenino, respondió:

Un diseño intencionalmente femenino debería marcar la cintura, las mangas deberían ser al cuerpo para hacer los brazos más finitos, debería ceñirse en la cola y debería tener escote. La premisa debería ser siempre estilizar, parecer más delgada, más alta, acentuar las curvas y utilizar un textil que no agregue kilos. Siempre la premisa es ser más delgada frágil y estilizada (T. Wurschmidt, entrevista 21 de marzo de 2024).

Una descripción clara de que socialmente el cuerpo de la mujer aún se lo concibe desde marcas de género muy pautadas.

3.2.3. La reflexión teórica

Finalmente, en cuanto a la pregunta por la emergencia del fenómeno agénero, Emiliano Blanco respondió que la propuesta de *Kostüme* hasta hace ocho o diez años era considerada rara dentro del mercado argentino. Y Chain sólo expresó que surgió hace tiempo pero sin dar demasiada precisión. No obstante, aclaró que a pesar de su auge, observa que en los últimos años surgieron ciertas tendencias como el *Coquette* o el uso del corsé que le resulta un retroceso en cuanto a la liberación de la mujer.

Ridiculiza bastante lo femenino para mí, lo lleva a un extremo de muñequita de porcelana, a un lugar que a mí personalmente no me interesa. Para mí la mujer tiene que reivindicar su lugar de mujer fuerte, culta, libre, adulta y no esta imagen de niña inocente que no sabe nada (L. Chain, comunicación personal, 23 de febrero de 2024).

Una declaración contundente que demuestra su valoración por la madurez y el desarrollo intelectual de la mujer como atributos que desde la industria de la moda no suelen estimularse, sino al contrario. En este sentido, la objeción de Chain alerta acerca de cómo se seguirá desarrollando este influjo, sobre todo después de años de distintas militancias corporales que demandan la representación de otro tipo de cuerpos y subjetividades dentro de la industria de la moda.

No obstante, en relación al corsé Baño desarrolla una mirada distinta ya que no lo percibe como un elemento de sumisión sino de atractivo sexual. Incluso esta idea abrió el diálogo hacia las reflexiones de la historiadora de moda Valerie Steele (2018) que considera a aquella tipología decimonónica como elemento que variaba su sentido según el uso que se hacía de él. Puesto que podía someter al cuerpo a una estructura rígida pero también podía potenciar su atractivo mejorando la postura y las formas.

Por lo tanto, en esta afirmación se ve claramente lo que se señaló en varios momentos de este trabajo y es que el uso connota el sentido. Incluso, en torno a esta prenda, también se le consultó a Baño si no le genera incomodidad ver que se renueva una silueta comprimida contra la que se luchó durante tanto tiempo. A lo que expresó:

Quizás haya que revisar el tema de si realmente significa una liberación de la mujer el dejar el corsé, como siempre se dijo. Me parece que se vuelven a revisar temas que por ahí tuvieron una conclusión que hay que investigar más porque hay un discurso sobre el final del corsé y sobre Chanel y sobre un montón de cosas y que uno lee repetidamente pero bajo ese trazo grueso habría que investigar más qué es ser hombre, qué es ser mujer, qué significa el feminismo (A. Baño, entrevista 27 de abril de 2024).

Una reflexión que da lugar a pensar en los distintos mandatos que todavía pesan sobre las mujeres, como estar subsumidas a la exigencia de un aspecto joven y atlético a fuerza de todo tipo de disciplinamiento. Por lo tanto, el desuso del corsé tal vez no fue un paso decidido hacia la liberación femenina sino sólo una opresión que cambió la manera de ser ejercida.

En el derrotero de la conversación, Baño destacó que en numerosos momentos de su carrera trabajó desde una perspectiva de género y por eso en un momento hasta tuvo un negocio de ropa agénero:

Una boutique que se llamaba The Closet que la vidriera era un telón porque la gente prefería estar escondida probándose ropa y me ha ido muy bien en ese momento, venían personas transgénero, hombres buscando otro tipo de ropa, mujeres para probar otro tipo de molderías y fue muy divertido (A. Baño, entrevista 27 de abril de 2024).

Por otra parte, cuando a los diseñadores se les consultó directamente por su conocimiento acerca de las distintas discusiones sobre el binarismo vestimentario dentro de la historia de la moda, casi todos alegaron haber estudiado ese contenido en su período de formación pero no recordarlo demasiado. Así, los pocos entrevistados que dieron datos precisos fueron Wurschmidt que nombró la labor de Chanel y a partir de allí hizo un recorrido bastante detallado de diseñadores y artistas que continuaron ese legado.

Luego, Tellado también ofreció algunos datos precisos, Haddad nombró a Chanel como la gran impulsora y Blanco señaló la labor del diseñador norteamericano Rudy Gernreich en los años 60. En la misma línea, se les consultó si les interesa leer acerca del diseño desde un abordaje conceptual o si poseen algún interés por lecturas académicas. Al respecto hubo respuestas bastante diferenciadas: Chain, Krongold, Quispe, Haddad y Tellado alegaron que les atrae ese tipo de abordajes.

Villamax asintió a esta idea pero con cierto miedo de que el exceso de información coarte su creatividad y Emiliano Blanco comentó que si bien en *Kostüme* les resulta interesante la discusión teórica, ellos entienden el diseño como una disciplina del hacer. No obstante, la pregunta se formuló con el objetivo de indagar en qué medida la información teórica y la reflexión están presentes o no en su tarea de diseñar.

Lo curioso es que por la manera en que Blanco respondió a esta formulación, se nota que concibe el momento de hacer como una instancia creativa y no meramente práctica o mecánica.

Pero en otros momentos en sus palabras se advertía una separación entre la ejecución y la reflexión: “por nuestra manera de ser somos más de hacer y de concretar. (...) por eso nuestros referentes vienen de ese ámbito, de gente que hace y no tanto de gente que habla o que escribe o que lo piensa” (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024).

Pero en esta tesis, siguiendo el pensamiento de Verónica Devalle (2007) se cree que a fin de generar representaciones nuevas desde el diseño se necesita un pensamiento minucioso, metódico y sistematizado. De este modo, es más probable desnaturalizar nociones incorporadas y desde ahí crear las estrategias necesarias para generar virajes novedosos y a conciencia.

Finalmente, ante la pregunta de si les interesa más el término *genderless* o *genderfull*, unos pocos diseñadores dijeron desconocer el tema y el resto casi unánimemente se inclinó hacia el último de ellos. En este sentido Blanco expresó:

Yo siempre prefiero hablar en *genderfull*, cuando me hablan de no-género prefiero decir multigénero. O sea el *no*, como que quita. Como que hay una restricción ahí en el *no* y la verdad es que las restricciones no son algo que me guste. Entonces prefiero hablar de multigénero, que tiene que ver con eso; con que cada uno es lo que es y es feliz con lo que es y se viste como quiere, hace lo que quiere y mientras no moleste a los otros, vamos para adelante; es todo un derecho ganado (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024).

Con esto se confirma la idea de que los conceptos que sugieren negación no son fáciles de procesar y por el contrario, aquellos que significan amplitud resultan más amables dado que se los asocia con la idea de inclusión.

3.3. Análisis de las tres propuestas de indumentaria agénero

En este apartado en el objetivo de examinar el modo en que las tres firmas estudiadas construyen su propuesta agénero se delineó un corpus de fotografías correspondientes a los *lookbooks* o catálogos con lo que cada una difunde su trabajo. Ese material se extrajo mayormente de la red social instagram aunque también de sus webs y está exhibido en el anexo o cuerpo C de la tesis.

Allí, se pueden observar las prendas correspondientes a las distintas colecciones así como la estructura corporal de los modelos empleados. De esta manera, se examinarán las tipologías, pero también el calzado y demás accesorios que integran la totalidad de la imagen ya que componen un todo articulado. En este sentido Saltzman expresa: “las tipologías permiten reconocer y clasificar las distintas prendas que componen el sistema de la vestimenta, entendiendo que este sistema atañe también al calzado, los accesorios y todo el sistema del vestido” (p. 127).

En esta línea, se examinarán los textiles según su materialidad y el tipo de silueta que habilitan, teniendo presente cuánto intervienen en la modificación del cuerpo. Este dato es fundamental ya que indica el grado de soltura y libertad que los diseños ofrecen o su intervención sobre las formas del cuerpo. Asimismo, en cuanto a este último ítem, si las prendas modifican fuertemente la figura, se evaluará si esa forma tiende a estructurar y cincelar el cuerpo o si da lugar a una configuración atípica y extraña que subvierte lo conocido para abrir un sentido diferente. Tal como se analizó en el capítulo dos en torno al trabajo de distintos artistas contraculturales. En este sentido, tal como señala Saltzman (2017):

Es la vía privilegiada para modelar el cuerpo y recrear la anatomía: su tipo de configuración implica una toma de partido sobre el cuerpo. Mediante la proximidad

o lejanía del plano textil se insinúan, acentúan u ocultan sus formas priorizando, exaltando o hasta desvaneciendo ciertos rasgos de la anatomía-soporte (p. 71).

Por consiguiente, siguiendo estas reflexiones, los textiles se interpretarán según su firmeza o adaptabilidad y su cercanía o distancia con el cuerpo. Entonces, aquellas telas elastizadas o con rebote si además están cerca del cuerpo dan lugar a una silueta neta. Eso hace que la corporalidad se vislumbre con bastante nitidez aunque esté sujeta por el elástico que proviene de la tela.

Por otra parte, los textiles adaptables son aquellos que sugieren las líneas del cuerpo pero sin adherirse demasiado a él y por eso generan una silueta insinuada que no interviene demasiado sino que deja bastante libertad y soltura. Entre ellos se pueden encontrar la seda, el algodón o la lana.

Finalmente, las telas semirrígidas o rígidas, como el lino, el paño o el cuero, al tener mayor espesor poseen un sostén propio que da lugar a modelar la silueta interviniendo claramente en ellas. Si están cerca del cuerpo generan una figura geométrica que cincela las formas y si están más lejos producen un diseño volumétrico que crea un cambio acuciado ya que dibuja una estructura nueva.

Además, también se tendrá en cuenta el color, la presencia o ausencia de estampa, la comodidad que produce la prenda y si es una indumentaria cerrada o abierta. Con este último punto lo que se quiere indagar es en el grado de exposición corporal. Dado que una remera aquí se entiende como una prenda cerrada ya que sólo exhibe los brazos y eso hoy no produce demasiado problema. Pero un top, que deja al descubierto el abdomen y los hombros da lugar a una exposición mucho mayor.

También se analizarán los usos que se realizan de cada tipología y la corporalidad de los modelos empleados por las marcas. De este modo, se observará la edad, altura,

contextura física y rasgos faciales con el fin de examinar en qué medida se representa la diversidad de cuerpos y expresiones de género o si priman las corporalidades normativas similares a aquellas esgrimidas en la moda binaria.

Para conformar la totalidad de la muestra, se siguieron varios criterios: primero se tuvo en cuenta la descripción que cada marca presenta en su web, red de instagram y en el corpus de notas y entrevistas con que se viene trabajando. Luego se hizo un relevo de todas las campañas realizadas por cada una durante los cinco años que conforman el período temporal seleccionado.

Y más tarde, se eligieron prendas que dentro de cada firma se repitan con frecuencia. El propósito de este accionar fue dar con lo más representativo de cada una, que a veces no coincide con su autodescripción. Tal es el caso de Nous Étudions que alega deconstruir la sastrería convencional, pero en sus colecciones se advierte una baja presencia de faldas y vestidos.

A esto se suman trajes de líneas puras y sintéticas que desde su estructura están lejos de la deconstrucción y más cerca de la impronta cinceladora del atuendo decimonónico. Esto dio como resultado un corpus de quince fotografías en total. A su vez, ese conjunto está dividido en tres grupos de cinco imágenes para cada marca, dentro de las cuales hay una fotografía por año según el lapso de tiempo analizado.

No obstante, si bien la observación se centró en esta muestra, el resto de las fotos se utilizaron a modo de corpus control para comparar y corroborar los resultados que se desprendían del análisis. Siguiendo con la explicación, cabe aclarar que se dejaron de lado las campañas gráficas publicitarias porque son imágenes más conceptuales en donde las prendas no se perciben con gran claridad. Tampoco se utilizaron los desfiles porque allí

entran en juego otros componentes como la presencialidad y la puesta en escena que al momento de integrar una muestra no son compatibles con las fotografías.

Tampoco se integraron ciertas imágenes en que aparecen personajes reconocidos del ámbito de la moda, el arte y/o el espectáculo. Puesto que dichas celebridades, dada su carga simbólica, suman variables de análisis que se distancian de los objetivos aquí propuestos. Finalmente, vale aclarar unos últimos puntos: las colecciones están expuestas de manera cronológica invertida y en cuanto al análisis, en todo momento se mantuvo una postura descriptiva tratando de no usar a priori los términos hombre, mujer, femenino, masculino o algún término similar, a fin de no partir de estos supuestos. Por último, aquí el análisis se encuentra narrado pero en el anexo se expone en forma de bitácora (Anexo, p. 159).

3.3.1 Oversize en negro

En el caso de Kostüme la primera fotografía corresponde a la campaña número 45 de otoño-invierno 2023 (Anexo, p.26). Allí se observa la prenda denominada Climb Mono que es un mameluco o monoprenda, conformada por un pantalón o prenda bifurcada. A la vez, es bastante cerrada ya que casi no exhibe piel. Su corte es simple y recto en un textil color naranja puro y liso, en una materialidad rígida, gruesa y resistente que genera una silueta geométrica rectangular.

Esta tipología fue originalmente diseñada para la labor operaria y por eso está pensada para la comodidad y la resistencia a fin promover el buen desempeño de quien la emplea. Es una prenda rústica que llegó al mundo de la moda a través de bandas de hardcore-punk y música industrial alternativa de los años ochenta y noventa. Un gesto antisistema que acercó al obrero con el artista a la vez que establece una apertura de la cuestión genérica ya que en el ámbito de la música también fue utilizado por las mujeres.

Lo acompaña una remera naranja que se ve por debajo del mono y un par de borcegos cerrados, en un material rígido, de textura lisa y color negro. El cuerpo que se observa es joven, alto, longilíneo, de rasgos delicados, contextura delgada y lleva el pelo corto.

La segunda imagen corresponde a la campaña número 42 de primavera-verano 2022 en la que se muestran las prendas Ollie pants, Bows top y Marambio boots (Anexo, p.27). La primera de ellas es un pantalón largo o prenda inferior bifurcada, de forma amplia y tiro bajo. Posee una botamanga con un ajuste que permite levantar y abultar su parte inferior y así modificar su diseño. Dicha prenda está confeccionada en una tela adaptable, liviana, de trama cerrada y resistente, en color negro liso que genera una silueta insinuada o sugerida.

Dicho textil es similar al *ripstop* -más conocido como tela de avión- que en sus inicios se empleó de forma extensiva para el equipamiento militar y luego para los deportes de montaña. Lo acompaña un top pequeño que deja al descubierto la parte baja del abdomen y también los hombros de lado a lado ya que posee un amplio cuello bote con mangas pequeñas y ajustadas. Su tela es adherente en color negro y liso y da lugar a una silueta neta ajustada. En la parte de abajo del top cuelgan unos cordones que llegan casi hasta las rodillas como detalle poco convencional que imprime movimiento a la totalidad del conjunto.

Finalmente, al igual que en el ejemplo anterior, la totalidad se completa con un par de borcegos de un material rígido en color negro liso. El cuerpo también es joven, de rasgos delicados y exhibe bastante su cuerpo. La altura es media, contextura longilínea y delgada y lleva el pelo de un largo medio.

Respecto de la tercera imagen, correspondiente a la campaña número 41 de otoño-invierno 2021 se ofrecen los siguientes artículos: Bewildering hoodie, Leonis pants y

Chalten boots (Anexo, p.28). El primero de ellos es un hoodie o buzo con capucha de un largo modular que sobrepasa la cadera, confeccionado en un textil adaptable en color amarillo puro y liso. Esta tipología presenta una hechura suelta y recta que no marca la figura sino que apenas la insinúa y son muy comunes en Kostüme que se brindan en una amplia gama de colores.

Por su parte, el pantalón es negro, recto, sin botamanga y algo caído en un textil también adaptable en color negro liso. Este estilo de prenda proviene de la música hip hop de la comunidad afroamericana de los años noventa. El conjunto se completa con unos borcegos tipo zapatillas en un material rígido en color negro liso. El cuerpo presenta las mismas características físicas que los anteriores, además, no exhibe demasiada piel y lleva el pelo corto.

La cuarta imagen corresponde a la campaña número 39 de otoño-invierno 2020 y allí se ofrece una remera denominada Flat T-Shirt (Anexo, p.29). La prenda presenta un diseño *oversize* en color blanco de un textil adaptable, un largo modular hasta la cadera y genera una silueta insinuada. En la parte dorsal y en blanco y negro lleva impresa la portada del álbum *In the Flat Field* del grupo británico Bauhaus que se inscribe en el estilo denominado post punk.

Dicha portada exhibe a un hombre completamente desnudo que genera una fuerte dualidad con el cuerpo dado vuelta, vestido y llevando esa imagen sobre sus espaldas. Sumado a esto, en otra imagen que muestra la remera de frente se observa una corbata blanca en un textil rígido, estampado con grafías o pinceladas en color negro. La prenda está colocada de un modo bastante informal ya que cuelga de unas cadenas y por eso no sugiere seriedad sino todo lo contrario.

Todo se combina con unas calzas adherentes, en color negro y liso que da una silueta neta ajustada. Igualmente, lleva unas botas cerradas en un material rígido también en color negro liso, junto a un maquillaje fucsia que por el color y el tipo de diseño remite al estilo New Romantic de los años ochenta. El cuerpo está bastante tapado y lleva el pelo largo.

La última imagen corresponde a la campaña número 37 de otoño-invierno 2019 en la que se muestran las prendas: Division vest, Norlein cargo pants, Goole boots y Survival cap (Anexo, p.30). Para comenzar, el vestido sin mangas, es cuadrado y recto, de un largo modular hasta las rodillas y confeccionado en un textil rígido en color negro que produce una figura geométrica rectangular.

Por debajo asoma un pantalón en una tela adaptable en un color naranja-rojizo puro que sugiere la silueta. Como detalle final, lleva unas botas en un material rígido en color negro, con un taco de unos cuatro centímetros de alto y una gorra con visera negra que lleva un ícono de montañismo como logo de la campaña. Finalmente, el cuerpo que se vislumbra en esta imagen, también es joven y longilíneo como todos los anteriores, sólo exhibe sus brazos y lleva el pelo largo.

3.3.2. Sólo trajes con pantalón

En este apartado, se realizará el análisis de las imágenes seleccionadas de Nous Étudions. La primera de ellas corresponde a la campaña *Anomalía* de 2023 que es una colaboración con *Vicunha* Brasil una marca brasileña de desarrollo textil que incorporó nuevos materiales como el cáñamo y un tipo de teñido artesanal con tintes naturales de origen vegetal (Anexo, p.31). De esta manera, el saco está diseñado en ese textil rígido en color rosa pálido y presenta un largo modular que sobrepasa las caderas. Todo lo cual genera una silueta geométrica rectangular.

Las solapas son pequeñas y delgadas y en las ligazones con las mangas se observa una especie de costura acolchada. Asimismo, el saco presenta una especie de adorno que son unos cordones gruesos en un material similar al utilizado en las ligazones de las mangas. Éstos, comienzan en la parte posterior del cuello, van hacia adelante y se anudan debajo del mentón. A la vez, el saco está cerrado a través de algún elemento invisible ya que no se vislumbra cierre, ni lazo, ni botón. Un recurso muy utilizado en la marca que tiende a ocultar los amarres de las prendas.

Igualmente, hacia la parte de abajo del saco se nota un fruncido asimétrico que otorga cierto dinamismo a la rectitud general de la prenda. Finalmente, el conjunto se completa con una polera de un tejido adaptable y grueso en color rosa pálido que insinúa la silueta. Por su parte, el cuerpo es joven, longilíneo, de textura delgada, no se exhibe demasiada piel, lleva el pelo corto.

La segunda imagen corresponde a la campaña Not For Human Species (NFHS) de 2022, realizada en colaboración con la firma Desserto Pelle y confeccionada a base de Nopal que es un material sostenible como alternativa al cuero animal (Anexo, p.32). El conjunto está conformado por un traje de camperón y bermudas en color verde oscuro de un textil semirrígido. El camperón es sin mangas, ancho, suelto y recto, de un largo modular hasta la cadera y produce una silueta geométrica rectangular.

Igualmente no evidencia ningún avío y en cuanto a las terminaciones de las mangas, aquí también se ve un juego de asimetrías ya que mientras una concluye en un frunce, la otra lo hace mediante una costura lisa. Por otra parte, a modo de adorno el saco exhibe unos nudos grandes realizados en unos cordones similares a los empleados en la campaña anterior los cuales están distribuidos de manera simétrica alrededor de toda la superficie.

El bermudas está confeccionado en el mismo material que el chaleco, es corto, recto y ancho y genera una silueta geométrica cuadrada. Se exhiben las piernas a partir de las rodillas, los brazos en toda su longitud y algo del torso ya que el chaleco no está cerrado. El pelo va rapado y su cuerpo es igual de joven, delgado y rectilíneo que los demás.

En la tercera imagen, correspondiente a la campaña Oxímoron de 2021, la firma trabajó junto a Vinylife, una empresa que desarrolla cuero no animal y biodegradable (Anexo, p.33). Así, se presenta un conjunto de pantalón y casaca en color amarillo puro. La prenda superior es de mangas largas, en un textil semirrígido que produce una silueta geométrica. Además, las terminaciones no evidencian puños ni dobleces de algún tipo sino cortes rectos y tajantes. Asimismo, se cierra mediante un encastre sin costura que funciona como manifiesto de la marca en tanto recurso por el cual demuestra su experimentación textil.

Como particularidad, el pantalón no es recto sino que crea un corte arqueado. Este diseño se aleja de la forma anatómica más convencional y por eso genera una silueta volumétrica, esquemática y sintética. No exhibe demasiado el cuerpo, el pelo es corto, lacio y ceñido al cuero cabelludo formando una especie de casquillo rígido. En los pies, se ven unas ojotas con suela negra sin amarre que dejan ver las medias. Es joven y su altura es media.

La cuarta imagen corresponde a la campaña LVMH Showroom de 2020 en donde Nous Étudions se asoció con la firma Texcom que trabaja con poliéster reciclado (Anexo, p.34). Aquí se observa un traje con bermudas en un textil semirrígido en color naranja puro, compuesto por un saco largo que sobrepasa las rodillas y posee una solapa asimétrica de gran tamaño. La totalidad del traje es recto y despojado y no posee ningún tipo de

detalle ni adorno sino que es completamente simple. Así, produce una silueta geométrica bien rectangular.

Debajo del saco se ve una especie de tirador grueso que atraviesa la figura de forma oblicua. Como detalle, se observa un juego de camiseta, medias y guantes en textil adherente color negro que genera una silueta neta ajustada. Este detalle hace que el cuerpo quede muy tapado y no se exhiba casi nada de piel. El pelo se lleva rapado.

Finalmente, la última imagen corresponde a la cápsula realizada junto a Nike en abril 2019 en donde a partir de materiales reciclados se diseñó un traje de pantalón y campera corta. El textil presenta una textura semirrígida que emula el capitoné de tapicería y es en color rosa pastel. (Anexo, p.36).

El pantalón presenta un corte ancho y englobado que produce una silueta volumétrica y la campera es corta hasta la cintura y crea una forma geométrica bien cuadrada. Su cuello dibuja una tulipa invertida al igual que las terminaciones de las mangas que a su vez están sujetas por un lazo. Igualmente, la campera muestra cuatro botones de gran tamaño. Lleva zapatillas Nike y su cuerpo es prácticamente igual al de todos los demás: joven, delgado y longilíneo con la excepción de que su altura es media y lleva el pelo largo.

3.3.3. Prendas amplias que encubren

En lo que respecta a Lucía Chain, la primera imagen es de la campaña *Lo incompleto* de primavera-verano 2023 elaborado con textiles italianos de origen vegetal y de una textura liviana pero semirrígida en color blanco níveo (Anexo, p.38). Allí se exhibe un pantalón recto, camisa y musculosa. A su vez, el pantalón y la musculosa llevan flores grandes dibujadas en trazos bien sintéticos en color negro, a diferencia de la camisa que es totalmente lisa. Por su parte, la disposición general del conjunto hace que los límites entre

las tres prendas se desdibujen y de esta manera no queda claro si se trata de un conjunto de tres prendas, un jardinero sobre una camisa o una túnica sobre un pantalón.

Por la materialidad del textil, las prendas generan siluetas geométricas. En los pies lleva unas sandalias negras con medias del mismo color, lo cual refuerza su referencia oriental algo que en la marca está bastante presente. No exhibe demasiado la piel del cuerpo, lleva pelo corto en una especie de corona de rizos que caen sobre su rostro simétrico y lo enmarca.

La segunda imagen corresponde a la campaña Abaxial de otoño-invierno 2022 elaborada con piezas como puños, mangas, cuellos y botones que Lucía Chain heredó de su abuela quien las guardó a lo largo de su vida (Anexo, p.39). A la vez, cada una de las piezas se combinó con técnicas textiles ancestrales. Se observa entonces un saco en color negro agrisado de un largo modular que sobrepasa las rodillas en una tela rígida, rústica y gruesa que produce una silueta rectangular.

El tipo de diseño del saco tiene detalles que remiten al kimono japonés. Pero en la parte central se ven cuatro botones que forman el típico cierre cruzado de la sastrería masculina occidental. Se observa una sobre manga en color gris que combina con las solapas amplias, puntiagudas y triangulares que establecen un juego de líneas rectas, agudas y filosas.

Debajo del saco hay una camisa y un pantalón blancos confeccionados en textiles semirrígidos. El conjunto finaliza con unas zapatillas blancas de la marca argentina Topper y se ven unas medias cortas también grises. Sólo se exhiben las pantorrillas, el pelo se lleva de un largo medio, junto a un maquillaje de tipo artístico realizado con pétalos blancos adheridos en la frente.

En la tercera imagen, de la campaña Temporal otoño-invierno 2021 se ofrece un saco doble, de un largo hasta las rodillas. Lleva un escote pronunciado en forma de “V” y confeccionado en un textil semirrígido y resistente teñido a mano con una técnica de fumigador empleando pigmentos como tierra y hierro (Anexo, p.40). Ambos sacos poseen cierres diferentes, ya que mientras el exterior lo hace por medio de botones, el interior es a través de lazos.

La prenda nuevamente evidencia una fuerte analogía con el kimono japonés por su forma cuadrada que no marca la silueta ni la aprieta, sino que es amplia y crea una configuración general en donde el cuerpo puede inscribirse. Todo lo cual crea una silueta volumétrica de forma cuadrada. Como señas particulares, se ven tatuajes tanto en el cuello, como en pecho y manos, junto a un expansor en el lóbulo de la oreja derecha. A la vez, un corte de pelo poco convencional con los costados y la parte trasera rapada que dibuja una especie de casco con su propio pelo.

La cuarta imagen corresponde a la campaña 23 de otoño invierno 2020 (Anexo, p.41). Se ve un *hoodie* o buzo holgado con capucha de un largo modular hasta la cadera en un textil adaptable. La prenda es en color beige suave con unos trazos negros que parecen pinceladas. Lleva también unos shorts en el mismo tipo de tela pero en color negro junto a unos borcegos de material rígido en un tono negro algo gastado.

Las partes corporales que se exhiben son la mitad de las piernas, posee un estar sereno, mira hacia abajo, arreglándose la ropa de forma concentrada en su actitud cotidiana que imprime un sello familiar a la totalidad de la imagen. Todo lo cual produce cierta calidez y proximidad como estampa bastante atípica en el lenguaje de la moda. El cuerpo es algo más robusto que los anteriores, de altura media, no se llega a ver el pelo pero exhibe barba y bigote.

La quinta y última imagen corresponde a la campaña Los Feriantes de primavera-verano 2019 (ver Anexo, p.42). Allí, se ve una pareja que lleva similares conjuntos de pantalón, remera y falda de color rosa a partir del teñido a mano con jugo de remolacha. De izquierda a derecha, se observa una casaca que llega hasta la cadera con mangas de un largo hasta los codos. Está confeccionada en una tela semirrigida en color rosa pálido pero las mangas son de una tela más liviana y transparente.

También se lleva un pantalón holgado elaborado en la misma tela que la casaca y por arriba del pantalón, una falda de largo medio en el mismo textil. Este juego de superposiciones es común en la marca y aquí produce un juego similar al descrito en la figura uno. Dado que a simple vista, la casaca y la pollera parecen formar un vestido de largo medio. Sobre las medias de color marrón claro lleva unas sandalias hechas con tiras de elástico en rosa y marón.

El conjunto de la derecha está conformado por una remera transparente, adaptable y liviana que deja ver los senos.. La prenda es de un largo modular hasta la cadera, termina en evasé al igual que las mangas y posee un amplio cuello bote.

Además, sobre el pantalón suelto que se va angostando hacia los tobillos, lleva una pollera-pantalón amplia. Salvo el textil transparente, los demás textiles semirrígidos estructuran la silueta creando figuras geométricas. En la propuesta general se vislumbra un juego de capas que hace que las costuras dibujen líneas verticales y horizontales sobre los cuerpos.

Asimismo, los dos llevan el pelo rapado y en una de sus orejas portan un aro grande en color amarillo que parece ser una lima o un limón. De todos modos, no todo es tan parejo ya que la persona que lleva pantalón, a la vez presenta mayor altura.

Unos signos que indican la presencia del varón que socialmente es más alto que la mujer como normativa que Lucía Chain no subvierte. Además, las prendas de Lucía Chain suelen no llevar bolsillos y la única excepción que se ve aquí es en la figura 4 con el *hoodie* que lleva puesto una persona que evidencia el uso de barba y bigote como costumbre eminentemente masculina..

Conclusión del capítulo

En este capítulo, a partir de la articulación de las doce entrevistas, se procuró un panorama amplio de las distintas miradas y lugares comunes entre los diseñadores consultados. A la vez, esto evidenció contradicciones notables entre la manera en que se presentan las distintas firmas, el producto esgrimido por cada una y sus modos de producir y comunicar.

Por otra parte, se pudo ver en los diseñadores el poco gusto por el ejercicio de categorizar dado que algunos consideran que esa labor puede coartar la creatividad, o encasillar el trabajo que realizan. Nociones todas que parten de una concepción de la disciplina que entiende una separación entre el hacer y el pensar y por eso no colabora en propiciar la reflexión. Como cierre, se realizó un análisis preciso y detallado pero sin establecer alguna conclusión a fin de dejar ese trabajo para el próximo apartado.

Capítulo 4. El diseño de una indumentaria inclusiva

En este capítulo teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento y las descripciones elaboradas en el apartado anterior se hará un análisis de todo el material

recabado. El objetivo es observar la manera en que Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain construyen su propuesta agénero y se posicionan como marcas inclusivas dentro del mercado argentino.

En este sentido, se verá qué prendas son las más utilizadas, bajo qué estilo y qué señas particulares despliega cada marca. A la vez, como a lo largo del trabajo se advirtió que las dos operatorias más utilizadas por las marcas agénero son los cruces vestimentarios relativos a la androginia y la uniformidad característica del unisex, aquí también se examinará ese punto. Es decir, se analizará si eso se replica en las marcas estudiadas y de ser así de qué manera cada una de ellas lo hace.

También se retomarán algunos segmentos de las entrevistas realizadas a Blanco y Chain para hacer una revisión más detallada de sus discursos en torno a su concepción de la categoría agénero. Como cierre final, se hará un repaso por las nociones más importantes esgrimidas en esta tesis articulando los conceptos provenientes de la teoría *queer* y el diseño. Dado que se pretende arribar a la hipótesis y luego concluir el trabajo.

4.1. El vestir desde la categoría agénero

Como se vio a lo largo del escrito, la labor de apropiarse de elementos del guardarropa masculino para llevarlos al femenino, es algo que consolidó Coco Chanel en los años veinte dando inicio a la discusión de género en el vestir. Luego a partir de allí, múltiples diseñadores profundizaron en ese ejercicio y por eso la mujer comenzó la centuria adueñándose del pantalón y hacia fines de siglo XX desdibujó su silueta con prendas *oversize* dejando de lado el factor sexy como mandato ineludible hasta el momento.

Una acción que también se ejerció en sentido contrario, por eso Jean Paul Gautier en el año 1985 propuso faldas para los hombres expandiendo las posibilidades del vestir masculino. En esa misma dirección, hoy, Kim Jones en Dior Hombre exhibe blusas vaporosas con lazo, pendientes con perlas o bordados florales en un intento de repensar las posibilidades que han sido negadas para el hombre.

Además, a lo largo del siglo XX el atavío de distintas disidencias sexuales fue adquiriendo más notoriedad ya que numerosos diseñadores tomaron esos estilos contraculturales para llevarlos a la pasarela. De todos modos, los cambios generados en la industria de la moda, si bien corrieron algunos límites, se inscriben dentro de la androginia y el unisex, que siguen circulando bajo la dualidad binarista y por eso no implican una vestimenta agénero.

Incluso, en la actualidad la operatoria de cruce vestimentario ya no posee el mismo ímpetu reformador de sus inicios. Puesto que existen múltiples límites que no se franquean. Un buen ejemplo de ello son las faldas masculinas, que como se vio en el apartado de las alfombras rojas, en línea general todavía se elaboran a partir de textiles fuertes, resistentes y en colores sobrios en tanto símbolos de masculinidad. De ahí que a partir de esa concepción sesgada en muy pocas ocasiones esas tipologías se confeccionan en telas vaporosas, ajustadas o cortas. Todas características que sólo son permitidas para la mujer.

Siguiendo esta línea, hacia mediados del siglo XX surgió la categoría *unisex* en tanto prendas que hipotéticamente no presentan rasgos genéricos y por eso pueden ser usadas por todos indistintamente. Aunque la uniformidad que establecía ese estilo, se entendió –y se sigue entendiendo- en términos de neutralidad como si no hubiera allí ninguna carga ideológica.

Aunque por el contrario, los distintos investigadores consultados indican que el estilo unisex implica la universalización de lo masculino. Por eso está lejos de suscitar un vestir agénero. Aunque el consenso que en línea general se vislumbra para definir estas dos categorías no existe respecto del concepto agénero que se entiende desde representaciones muy dispares.

De esta manera bajo dicha etiqueta se pueden ver tanto los cruces típicos del mecanismo andrógino, como la uniformidad y sobriedad del unisex, a la vez que un tipo de sastrería de corte recto y minimalista. Incluso también se observa ropa socialmente entendida como femenina pero llevada por hombres y tipologías deportivas en morfologías *oversize* brindando soltura al cuerpo de la mujer.

Por consiguiente, a partir de todo lo dicho, aquí se analizará la presencia de estos mecanismos en cada una de las marcas estudiadas, cómo los emplean y qué señas particulares esgrime cada una en el propósito de construir su propuesta agénero.

4.1.1 Kostüme

Según la muestra seleccionada, las tipologías más empleadas por la marca son los pantalones largos y las remeras. Por lo tanto a partir de esos diseños la marca elabora su propuesta “que acepta una mirada sin distinción de género” (Kostüme, 2024, sección productos). A la vez, estas prendas están realizadas en textiles adaptables que generan una silueta insinuada. Incluso, estas tipologías se realizan en cortes simples y despojados. En cuanto al empleo del color, se observa el uso del negro, el blanco y una paleta reducida a los tintes primarios. Todo lo cual ejemplifica el tono purista de la propuesta.

Asimismo, se observa que Kostüme articula numerosas aristas provenientes de distintas contraculturas. En ese sentido, la cuestión holgada y *oversize* proviene del tipo de

atavío que se utiliza en los deportes urbanos como el *skate* o el *parkour*, aunque también remite al hip hop neoyorkino de los años setenta y ochenta. Dos ámbitos originalmente masculinos en donde la ropa prioriza la comodidad.

En este sentido, Kostume retoma estas morfologías amplias que no subrayan la figura y desde ese lugar discute la indumentaria binaria que históricamente remarcó las diferencias hombre-mujer sexualizando a estas últimas de forma notoria. Además, ese tipo de ropa también se opone al factor sexy ya que no suele exhibir demasiado el cuerpo sino al contrario. Éste va encubierto como parte de una poética de la ocultación e ilegalidad relativa a la militancia urbana.

Por otro lado, en numerosas notas la dupla Blanco-Milessi, comentan su afición por el punk rock inglés, neoyorkino y alemán de mediados y fines del siglo XX (Elle, 2018). Un estilo que proponía una estampa nihilista y cruda que construía su postura antisistema a partir de un atavío recto, despojado y sintético en color negro.

Finalmente, el tono pulcro junto al empleo de los colores primarios reenvía a la estética funcionalista de la escuela Bauhaus. De todos modos, si bien Kostume retoma ese formalismo visual y eso está muy presente en sus prendas, la relación que establece con la escuela alemana, posee un tono bastante aspiracional.

Es decir, sus directores creativos constantemente esgrimen un tipo de discurso por el cual se asocian a la Bauhaus (Ciosescu, 2021). Ese dato reiterado evidencia su gusto por asociarse a la vanguardia modernista. En torno a la cuestión andrógina, en Kostume ese mecanismo está bastante desdibujado y se advierte mayor presencia del recurso unisex.

Dado que ciertas tipologías originalmente masculinas -como pantalones, remeras y buzos confeccionados en cortes rectos y sin adornos- se ofrecen a todos por igual. Pero las tipologías socialmente entendidas como femeninas no son llevadas por todos o atraviesan por un proceso de masculinización de sus atributos constructivos.

Es decir, esas prendas -como puede ser el vestido de la Campaña 37- son elaboradas mediante textiles resistentes y colores sobrios en tanto recursos que desde una perspectiva hegemónica simbolizan al varón. Sumado a esto, en Kostüme existe un tipo de atavío y de uso que funciona como marca de género. Esto se produce mediante la operatoria de combinar varios signos socialmente entendidos como femeninos en la misma imagen.

Es decir, a partir de un análisis minucioso, se llegó a la conclusión de que en Kostüme existen ciertos elementos -como los tacos y el maquillaje- y ciertas zonas corporales -como la parte alta de los muslos, la zona del pecho y la clavícula que son utilizadas por quienes llevan el pelo largo y una altura más baja. Pero en ningún momento son empleados por aquellos que poseen el pelo corto, una altura elevada, la cara lavada y prendas sin ningún adorno.

De este modo, en Kostume la exhibición de los productos se organiza de forma dual cuidando que ciertos componentes queden ineludiblemente de un sólo lado. Un ejemplo de esto se advierte en la fotografía de la campaña número 42 primavera-verano 2022 en que los pantalones largos y los borcegos negros -desde una lógica unisex- intentan desvanecer las marcas de género. Pero por otra parte, se utiliza un top con cuello bote que expone los hombros de lado a lado en una usanza típicamente femenina.

A la vez, ese recurso funciona conjuntamente con los cordones largos que lleva el mismo top en la parte de abajo. Dado que ese adorno por su extrema longitud y el

movimiento que suscita, genera cierta suavidad y flexibilidad en tanto características asociadas a lo femenino.

Por consiguiente, a partir de esta conjunción de elementos, Kostume aclara que se trata de una mujer. Una idea que en la fotografía recién descrita, se termina de concretar con el largo medio del pelo. Esto se repite en la campaña número 39 de otoño-invierno 2020 en el uso articulado de maquillaje y pelo largo en tanto elementos socialmente femeninos. A lo que se agrega un modo particular de emplear la corbata.

Dado que no se respeta la usanza convencional sino que cuelga de unas cadenas en el cuello. De ahí que su uso no inspira el respeto o la confiabilidad que suscita cuando se lo emplea de modo tradicionalmente masculino. Por consiguiente, la imagen recrea cierto aire adolescente y burlón que recuerda a las observaciones de Laurie esgrimidas en el capítulo uno acerca de que el atavío femenino de los años veinte.

Al respecto la autora sostiene que más allá de su discurso de emancipación, los accesorios exagerados de aquel atuendo convertía a las mujeres en niñas o adolescentes privadas de posiciones de autonomía y valor. Finalmente, en la campaña 37 de otoño-invierno 2019 el vestido recto se emplea en concordancia con las botas de taco alto junto al pelo largo, estableciendo el mismo señalamiento ya indicado. Además, tanto el top, como los tacos son elementos poco prácticos y hasta incómodos que por esta misma razón, también funcionan como marca de género.

Siguiendo con el análisis, Emiliano Blanco expresó que su proceso creativo empieza con la elaboración de dos colecciones separadas según hombre y mujer. Pero luego para hacer las fotos del catálogo esas prendas las lleva el modelo que mejor las luzca, indistintamente de su género:

Armamos una colección de hombre y una colección de mujer, cuando nosotros tenemos esas dos colecciones terminadas nos sentamos y hacemos un fitting y ahí empezamos a mezclar. Ahí ya nos corremos de esa lógica y bueno... esto me gustaría que lo tenga él, ella, elle quien sea y empezamos a mezclar todo siguiendo un parámetro estético y de gusto personal...no hay mucho más que eso, es como muy arbitrario en ese punto. Entonces se debe a eso, se debe a un gusto personal y cómo nos gusta cómo le queda cada uno. Te diría que tiene más que ver con la persona que lo lleva puesto que con esa mezcla (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024).

Entonces la explicación muestra que para elaborar su propuesta de ropa agénero, parten de una concepción diferenciada pero luego intercalan las prendas en la idea de que ese mecanismo ayuda a desvanecer la inscripción genérica. El tema es que no son conscientes de los múltiples preconceptos que se filtran en ese accionar. Lo que da como resultado un tipo de propuesta que se inscribe fuertemente bajo las normas binarias de género.

Por último, es interesante observar que en Kostüme la categoría agénero se entiende como algo propio de la experimentación juvenil. Una idea que queda explicitada en las pieles tersas, delicadas y luminosas de los modelos que emplea la firma. Dado que ninguno de ellos presenta algún rastro de vello facial en tanto signo de adultez.

De esta manera se acercan a la definición que esgrime Frisa (2020) quien concibe este estilo como un juego púber que se disipa al llegar a la edad madura. Así, dicha categoría pierde poder subversivo para convertirse en una travesura propia de un momento específico de la vida.

En conclusión: si bien en Kostüme intentan discutir el binarismo vestimentario y sus diseñadores sostienen un relato que se compromete con la cuestión de género, desde sus estrategias de diseño, eso no se advierte demasiado. Tal es así que el análisis realizado,

demuestra que la marca se inscribe más que nada bajo la categoría unisex que conlleva una estética masculinista que invisibiliza todo lo demás.

A la vez, existe un tipo de ropa y uso que claramente respeta las normativas vestimentarias sociales en torno a lo permitido para el hombre y la mujer. De ahí que se continúe con el paradigma dual y los límites del binarismo apenas se franquean.

Entonces, si las divisiones tajantes esgrimidas en el siglo XIX establecieron de manera clara lo permitido para el vestir femenino y el masculino, aquí, eso no se discute demasiado. Así, en la creencia de estar generando cambios, terminan repitiendo parámetros sexistas. Una situación que puede estar relacionada con el poco gusto a categorizar la propia labor y ejercitar una mirada crítica y detallada que ayude a sostener una postura aguda en torno al trabajo que enfrentan.

De ahí el pensamiento de la diseñadora y teórica Verónica Devalle (2007) que justamente alienta a desarrollar un pensamiento profundo que conduzca a la toma de conciencia de los sesgos que se filtran en el quehacer cotidiano y en los procesos creativos. De esta manera, el objetivo es tratar de no repetir los lugares anquilosados.

En este sentido, Emiliano Blanco explica: “nunca nos propusimos estratégicamente trabajar sin género o multigénero” para más tarde continuar diciendo “nosotros a la hora de diseñar no diseñamos pensando en hacer algo digamos unisex o multigénero” (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024).

En sus palabras se advierte que para él plantear un objetivo de antemano y diseñar estrategias para viabilizar un proyecto; quita espontaneidad y honestidad a la labor. En vez

de comprender, que sin todo ese ejercicio reflexivo el destino más seguro es la repetición de esquemas conocidos.

4.1.2. Nous Étudions

En cuanto a Nous Étudions, las tipologías más empleadas por la marca son los trajes, en textiles semirrígidos y rígidos generando siluetas geométricas. A la vez, se realiza un uso vibrante del color ya que se emplean mayormente tonos como el amarillo, naranja o rosa en sus versiones puras. Al respecto, la misma Romina Cardillo cuando describe su marca apunta a que el foco es el trabajo deconstructivo con la sastrería “siempre me encantó deconstruir esas prendas porque me parece que es algo muy del patriarcado” (Miniteando, 2020 párr. 9).

De todos modos, la diseñadora no aclara en qué sentido enfoca el tema de la deconstrucción ya que eso puede relacionarse a múltiples aristas. Pero una observación detenida de la marca, da como resultado que su propuesta está conformada por trajes compuestos casi exclusivamente por pantalones, bermudas y shorts en donde los vestidos y las faldas están prácticamente ausentes.

Una decisión que resulta llamativa porque si su objetivo es repensar la sastrería, la incorporación de polleras puede ser un ítem interesante para tener en cuenta. Incluso, en la marca no sólo se vislumbra una ausencia acuciada de esta tipología sino también de tops y calzado con taco alto. Es decir que las prendas entendidas socialmente como femeninas se integran muy poco. Por lo tanto, la diferencia que se vislumbra en torno a la sastrería convencional radica más que nada en el uso del color.

Dado que si los primeros trajes del siglo XIX se confeccionaban en tonos sobrios como el negro, gris y marrón en el objetivo de crear ropa fácilmente combinable y que se

fusiona a la ciudad. Hoy, Romina Cardillo utiliza colores saturados que se distancian notablemente de esa estampa mesurada. Entonces, desde ese lugar sí se puede decir que Nous Étudions resignifica el traje sastrero funcional.

Asimismo, otro recurso desde donde se discute la funcionalidad del traje decimonónico es a partir de los apliques o adornos que suelen portar algunas prendas como los nudos de la casaca NFHS de 2022. Dado que esa intervención desdibuja la extrema practicidad de aquellas prendas sastreras que en su diseño no solían incorporar adornos.

Aunque, estos nudos no funcionan sólo como adornos, sino como manifiestos de la marca en torno a su maestría en la experimentación textil y constructiva. Una idea que se refuerza con ciertos avíos particulares como los encastrados de la campaña Oxímoron del año 2021. Puesto que con ese elemento subrayan la misma experticia con las telas y el diseño.

En esta dirección, la resolución de no usar demasiados avíos o que éstos sean invisibles tiene el propósito de elaborar ropa sintética que prioriza la estructura general de la prenda en pos de que ningún detalle obstaculice la estabilidad de las líneas. De esta manera, la propuesta de Nous Étudions presenta una sastrería fuertemente rectilínea y despojada que invita al cuerpo a producir movimientos controlados, altamente depurados y hasta esquemáticos.

Y lo paradójico es que desde este lugar en vez de deconstruir la sastrería, la marca vuelve a sus principios rectores relacionados con la extrema precisión. Incluso, esa esquematización es tal que los nudos recién nombrados, a pesar de su tamaño y presencia no terminan de difuminar la estructura rectilínea y purista del chaleco..

Esa síntesis está presente en la mayoría de sus colecciones aunque en la campaña Oxímoron se observa con más contundencia. Dado que allí la ropa ya no se abrocha por medio de botones, cierres o lazos sino por medio de encastrados. Por consiguiente, esa indumentaria sastrera en cortes rectos, sintéticos y despojados llega al máximo de su purismo y abstracción. Puesto que casi no existe la presencia de líneas ondulantes o fluidas, socialmente asociadas a lo femenino, dando como resultado un borramiento de la simbología culturalmente asociada a la mujer.

Desde este lugar, *Nous Étudions* se equipara a *Kostüme* en donde a partir de un estilo unisex, todos están igualados bajo el mismo tipo de atuendo masculinista. Aunque la paridad que señalan estas vestimentas, no se replica en el plano social en donde aún existen fuertes diferencias. Porque mientras el hombre se encarga mayormente de su trabajo, a la mujer además se le asignan las tareas de maternidad, cuidado y atención del hogar de forma casi ineludible.

En este sentido, Paul Preciado (2002, 2008) retoma las reflexiones de Monique Wittig (1992/2006) quien al respecto señala que los cambios sociales se ven sobre todo en los roles cotidianos. Por eso el filósofo español indica que para generar paridad hay que producir virajes en esos ámbitos que según él, aún están muy delimitados. Por lo tanto, las mujeres siguen ocupando lugares de dependencia y sumisión y la igualdad es más un deseo que un hecho consumado.

En este sentido, según el filósofo español, la revolución sexual de los años sesenta, conquistada en gran medida por el surgimiento de la píldora anticonceptiva, no fue una invitación a la liberación. Sino sólo un ardid del sistema para que ellas maten el mandato de maternidad y se integren al mercado laboral históricamente cooptado por el hombre.

Con esto, su destino de ser madres mutaba hacia el desarrollo económico y profesional pero sólo por conveniencias de mercado.

Puesto que no les otorgaba mayores libertades sino que luego de la jornada laboral, el sistema las devolvía -y las devuelve- al hogar en donde los lugares continuaban siendo bastante estancos.

Por lo tanto, si la división vestimentaria tajante que comenzó en el siglo XIX, inmediatamente empezó a ser discutida generando diálogos entre ambas fronteras, hoy, la propuesta de Nous Étudions declara que esa batalla ha sido perdida. Dado que con su sastrería mayormente elaborada en prendas bifurcadas y una ausencia casi total de faldas señala que la balanza se inclinó del lado masculino.

Por lo tanto al igual que en *Kostüme*, aquí no prima el mecanismo de la androginia sino del unisex que ofrece a todos la misma ropa rectilínea, esquemática y funcional que delinea una silueta altamente cincelada. Lo que genera una estampa tan pareja y estable que roza la opresión y el ordenamiento de los cuerpos.

Puesto que propone actitudes corporales condensadas y firmes en tanto contrarias a la idea de fluidez relativa a lo *queer*. Entonces, Nous Étudions bajo un discurso agénero también perpetúa prácticas sexistas por lo cual la mujer queda no sólo invisibilizada sino subsumida bajo el poder omnipresente del varón.

4.1.3 Lucía Chain

De esta manera, siguiendo con el caso de Lucía Chain las características desde donde esgrime su propuesta agénero son tipologías como sacos, casacas, remeras y pantalones en textiles semirrígidos produciendo siluetas geométricas amplias y algunas volumétricas. Por lo tanto no aprisionan la figura. Este tipo de prendas amplias se pueden relacionar al interés

de Chain por el tipo de construcción plana y bidimensional característica del kimono japonés.

Sin embargo –como se dijo en varias oportunidades- es importante tener en cuenta que estos diseños pueden implicar una indumentaria agénero sólo desde una mirada occidental. Pero para saber si en Japón también poseen esa connotación, es necesario hacer un estudio más profundo.

Asimismo, Chain comúnmente utiliza tipologías de trabajo tales como jardineros y delantales que presentan una gran estilización en torno a su versión original. Dado que esos diseños no están ejecutados en textiles rústicos a fin de que resistan las tareas rudas, sino al contrario. Se utilizan telas suaves, livianas e incluso transparentes que se alejan de esa función. A la vez, como parte de la misma estilización, en la marca esas prendas de trabajo suelen no poseer bolsillos, cinturones, ni trabas en tanto recursos característicos de la indumentaria de faena.

De este modo, la marca anula un ítem sustancial de este tipo de ropa y así produce una idealización o romantización de las prendas de trabajo y hasta del trabajo en sí. Como si hubiera una necesidad de sublimar a aquellas faenas rudas para dejar de lado su aspecto más difícil y focalizar sólo en su costado leve. Algo que se puede observar en sus múltiples campañas y sobre todo en Abaxial en que los modelos portan ramos de flores y llevan maquillajes elaborados con pétalos aludiendo al resultado de la jardinería o a la floricultura pero omitiendo el esfuerzo que esas profesiones conllevan.

En una dirección similar, también es interesante observar que desde la emergencia del traje, el uso del bolsillo fue un detalle que ha connotado cuestiones sexistas muy

fuertes. Puesto que era comúnmente empleado en la indumentaria masculina pero no en la femenina excluyendo a las mujeres de la gran practicidad que se desprende de su uso.

Por lo tanto, desde una discusión al binarismo el hecho de extender el empleo de los bolsillos en la ropa de mujer significa una ampliación de las barreras existentes. En este sentido, en la entrevista para esta tesis Chain remarcaba esa distinción como un rasgo discriminatorio bastante solapado:

Cuando hablamos de funcionalidad, las ropas femeninas tienen bolsillos falsos o no tienen bolsillos directamente. En cambio la ropa de hombre está más preparada para trabajar, para moverse, para guardar cosas, o sea para ser más activo que la mujer. Incluso yo he visto que la ropa de montaña del hombre tiene muchos más compartimentos útiles que los de la mujer que no tiene muchos bolsillos. Entonces parece que no podés sobrevivir en la montaña siendo mujer y eso es muy fuerte (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024)

Pero lo curioso es que de la muestra seleccionada, la única prenda que lleva bolsillos es el *hoodie* o buzo con capucha correspondiente a la campaña 23 de otoño invierno 2020 en que el modelo además luce barba y bigote. Por consiguiente, a partir del tándem barba-bolsillos se indica que los varones son los únicos depositarios de una ropa que les permite practicidad y autonomía de acción. De esta manera, Lucía Chain hace exactamente lo que critica.

De este modo, a riesgo de resultar reiterativos, se vuelve a indicar que para no caer en este tipo de reincidencias es necesario una reflexión profunda y consciente que ayude a revertir sesgos anquilosados. Puesto que de lo contrario todo se repite sin demasiada conciencia de ello. En cuanto al tema de los cruces o apropiaciones típicos de la androginia

en Lucía Chain sucede algo similar a lo visto en las otras marcas en torno a que su trabajo circula fuertemente en la órbita de lo unisex.

Esto se ve claramente en que los pantalones, remeras y sacos son utilizados por todos pero no sucede lo mismo con la pollera-pantalón corta de la campaña Los Feriantes. Lo que reenvía a la observación establecida por Pinto Luna (2017) en torno a que las prendas femeninas aún cargan con cierto carácter negativo.

Al respecto, en la imagen de la campaña Lo incompleto primavera-verano 2023, se observa una musculosa que presenta un corte *evasé* y una estampa de flores como atributos socialmente femeninos. Estos diseños si bien son empleados por todos indistintamente, existen ciertos signos de masculinidad -como la altura y el pelo corto- que ofrecen un fuerte contraste dentro de la marca.

Puesto que en esta colección –como en todas- quienes son más altos también llevan el pelo corto en tanto normativas sociales que distinguen a los hombres. Otro rasgo distintivo es el empleo de maquillaje. Puesto que en la campaña Abaxial de otoño invierno 22-23 se observa un maquillaje ejecutado con pétalos blancos. Pero dicho arreglo cosmético, por su diseño y materialidad, se incluye dentro del maquillaje artístico que desde los años sesenta ha sido bastante utilizado por personajes varones del ámbito contracultural.

Por lo tanto, hoy, este tipo de accesorio está permitido dentro del universo masculino y no genera demasiada controversia. Sin embargo, actualmente no sucede lo mismo con el maquillaje social. Dado que es un tipo de afeitado que persigue el embellecimiento del rostro por medio de bases, sombras y labiales en tanto costumbre femenina que aún no permea hacia los hombres. Y esta disposición es respetada ampliamente por la marca. Dado que en

ningún momento utiliza labiales para quienes portan signos masculinos como ser más altos y llevar el pelo corto.

Tal es así que la campaña Lo efímero de otoño invierno 23-24 se puede dividir entre quienes llevan labial y quiénes no. Algo que a la vez se complementa entre quienes esgrimen el pelo corto o largo en tanto signos distintivos de género. Por lo tanto se puede decir que en Lucia Chain se realiza una marcación similar a la que establece Kostüme pero en sentido inverso.

Es decir, si la firma de Blanco y Milessi utiliza una combinatoria de signos femeninos para producir una marca de género, aquí la conjunción de signos se utiliza para dar cuenta de que se trata de un varón. Esto se debe a que Kostüme emplea tipologías, textiles y colores que tiende a masculinizar entonces se señala lo femenino como algo diferente.

En cambio Lucía Chain - a pesar de las tipologías *unisex*- tiende a feminizar a los modelos través del uso de colores suaves, desaturados y estampas florales. Por eso se señala lo masculino para establecer claras delimitaciones. Asimismo, en la campaña Los Feriantes primavera-verano 2019 se muestra a ambos modelos luciendo textiles livianos, en colores desaturados como el rosa pálido, así como el pelo cortado al ras.

Pero las connotaciones de género reaparecen por la confluencia de varios signos: la diferencia de altura entre ellos, el hecho de que el más bajo además luce una pollera pantalón de un largo modular que descubre las rodillas, a la vez que descubre sus senos. Así, expone su cuerpo de un modo que la otra persona no hace. Por consiguiente se ve que en Lucía Chain a pesar del discurso agénero y de las morfologías amplias, existen operatorias que igualmente delimitan la dualidad hombre-mujer.

Finalmente, en pos de analizar también su discurso, es importante ver que ante la pregunta por los rasgos agénero de su marca, la diseñadora Lucía Chain contestó:

En cuanto a tipologías, con mi marca intento ni masculinizar o feminizar a los géneros sino que planteó una total libertad: hay faldas, y vestidos, hay pantalones, y camisas, hay prendas quizá un poquito más de trabajo, o más masculinas pero que las planteó en todos los cuerpos. Como que para mí no existe ya que una tipología sea o para uno o para el otro. Para mí cualquiera puede vestir cualquier cosa, entonces creo que eso lo intento mostrar con las fotos que saco, lo intento mostrar en los desfiles también y trato de, no quiero decir deconstruir porque eso ya está deconstruido para mí, pero de reforzar este mensaje de que por tener un cuerpo masculino igual podes usar un vestido si querés o podés usar una falda y eso no te saca la masculinidad en caso de que busques eso y lo mismo a la inversa (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

Aquí, se nota un buen conocimiento de lo que implica la operatoria de cruce -que como se señaló en varias oportunidades- en gran parte de la prensa contemporánea se la entiende como vestimenta agénero. Aunque a pesar de todo este conocimiento y de su intención de cambio, Chain no deja de reiterar las diferencias de género. Eso se ve de forma manifiesta cuando expresa: “Por tener un cuerpo masculino igual podes usar un vestido si querés” en donde se ve la idea de cruce sustentada en una concepción binarista.

Por otra parte, en la expresión se vislumbra que Lucía entiende a la masculinidad como un atributo de la persona, lo cual también implica una concepción esencialista. Aunque hacia el final de la frase, cuando señala que las prendas ayudan a alcanzar o no una determinada expresión de género, allí aparece una idea más cercana a la de performatividad según el pensamiento de Judith Butler (1990).

Es decir, la concepción de que el género es una construcción social que se funda en la ritualización de acciones cotidianas en donde el vestir integra un lugar destacado en la

subjetivación de las personas. Sin embargo, la cuestión esencialista reaparece cuando la diseñadora afirma que más allá de la indumentaria que se use, si la persona no quiere modificar su cuestión genérica, eso no sucede. Desde este lugar, vuelve a situar al género como atributo inamovible de las personas, al mismo tiempo que demuestra una mirada que gira tenazmente en torno a la dualidad.

A la vez, cuando a la diseñadora se le preguntó qué piensa de la separación genérica de las pasarelas, contestó:

Los diseñadores de mi generación presentan en Milano pasarelas con modelos mujeres y sucede lo mismo con las pasarelas de mujeres en que hay diseñadores que presentan ambos géneros. (...) Incluso hay marcas más grandes como Prada, que me gusta mucho y miro mucho lo que hacen, porque en este sentido fueron de los primeros en hacer eso. Y ahora lo están haciendo otras, como por ejemplo Gucci que presentó la misma colección de hombre, en mujeres, obviamente que Prada juega con otras sutilezas, otro estilismo y otras delicadezas que Gucci que en cambio lo muestra más literal, o sea lo mismo que usó el hombre después lo usa la mujer y viceversa (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

En esta expresión se observa que para Lucía Chain presentar “la misma colección de hombre, en mujeres” es un gesto que iguala a ambos géneros.

No obstante, como se dijo recientemente, en su marca esa igualación se forja bajo la etiqueta de lo unisex que equipara a todos bajo una fuerte masculinización por las tipologías que emplea y sus siluetas básicas, simétricas y rectas. Lo que termina implicando una ocultación de lo femenino.

Luego durante la charla con la diseñadora y profundizando en el tema de la disparidad genérica; alegó

No olvidemos que en la industria de la moda hay muchísima plata, de hecho los millonarios vienen del rubro de la moda y si bien la moda necesita aggiornarse constantemente (...) también las empresas necesitan arraigarse a ciertas estructuras del pasado para no arriesgarse tanto. Entonces eso hace que por ejemplo surjan las

semanas de la moda divididas en géneros justamente para movilizar más gente, más plata. Es todo un negocio lamentablemente. A mí personalmente me incomoda mucho (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

Aquí es interesante ver qué Chain se refiere a la moda como un negocio millonario que más allá de que intente estar al día con los tópicos del momento, no deja de responder a los intereses de las clases adineradas que tienden a ser más conservadoras. Por lo tanto, la discusión al binarismo se encuentra con numerosas reticencias, algo que en Argentina también sucede.

Finalmente, en la entrevista Chain –al igual que Blanco– definió la categoría agénero en el vestir en términos de libertad. Lo que está en relación a una concepción trascendental del tema que intenta rebatir el concepto de género colocándose más allá de él sin tener presente que la construcción de la subjetividad se establece dentro de la cultura misma.

4.2. Una serie de argumentos

Luego de todo lo dicho, ahora se hará un repaso por las diferentes miradas esgrimidas a lo largo del trabajo a fin de profundizar en algunas ideas. Dado que esta instancia final es el momento para implementar un examen más minucioso. Por consiguiente, se articulará el contenido de la extensa bibliografía consultada junto a las nociones de los diferentes autores que conforman el marco teórico, así como la palabra de los diseñadores entrevistados y el análisis realizado acerca de las tres marcas.

Al respecto, el propósito de este ejercicio más detallado es delinear las últimas apreciaciones acerca del tema para poder esgrimir una hipótesis certera en torno al modo

en que Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain construyen sus propuestas vestimentarias agénero y se posicionan como marcas inclusivas dentro del mercado argentino.

De ahí que se volverá sobre conceptos de Paul Preciado (2002, 2008) así como de Monique Wittig (1992/2006) y Judith Butler (1990) para poner en diálogo sus nociones acerca del género, el sexo y el cuerpo con lo dicho por los diseñadores en las entrevistas. Puesto que si bien en el capítulo anterior se hizo ese trabajo en torno a la totalidad de los entrevistados, aquí se focalizará específicamente en la palabra de Emiliano Blanco, Lucía Chain y Romina Cardillo.

Más tarde, se complejizará aún más la tarea al retomar los numerosos sesgos naturalizados que se observaron en las tres firmas. Con el propósito de indagar con mayor detalle en ciertas ideas convencionales que aún sostienen acerca del género y el cuerpo.

4.2.1. La categoría agénero como régimen político económico

En este estudio, el binarismo hegemónico del siglo XIX, se analizó a partir del pensamiento de Preciado (2002) y Monique Wittig (1992/2006) quienes retoman lineamientos de Karl Marx para concebir dicho dualismo en tanto régimen político económico sustentado en la separación hombre-mujer.

Por lo tanto, desde una concepción biologicista la heterosexualidad se instaló como norma ineludible que permite la reproducción de la especie y por eso es tan celosamente vigilada. Entonces, estas premisas evidencian que la categoría agénero viene a discutir la cosmovisión que sustenta todo un régimen político económico y por eso se encuentra con numerosas resistencias.

Incluso, esto puede llegar a explicar la confusión existente en cuanto a su representación estilística. Dado que si todo queda confuso o disimulado bajo una gran vaguedad conceptual, entonces no se vislumbra claramente a qué refiere dicha categoría y

si las propuestas que se encuentran en el mercado responden a ella o no y qué posibilidades tiene de producir virajes notables.

De lo que se desprende la urgencia de despejar dudas y analizar si es posible implementarla, con qué limitaciones se puede encontrar y qué estrategias pueden efectuarse a fin de viabilizar una noción tan radical para la estructura político-económica actual.

Por consiguiente, ante esta situación es interesante retomar el pensamiento de Preciado (2008) en torno a las estrategias que plantea para subvertir el sistema. Dado que según el autor a fin de generar fugas o virajes en el sistema se necesita intervenir la estructura desde adentro haciendo un uso diferente de sus mismos elementos.

En este sentido, el filósofo español ejemplifica esta noción a partir de la utilización insurrecta que ejercen las personas trans de la industria farmacológica actual. Dado que según él, todo ese aparato científico-tecnológico surgido luego de la segunda guerra mundial, tiene como objetivo ejercer un micro control disimulado sobre los cuerpos y de esta manera interferir en el destino de la especie.

Con este propósito se puede generar vida, terminar con ella o elegir la forma deseada. Y en este último punto es que se abre la posibilidad de hacer un uso subversivo del sistema en donde entra en juego la transición genérica. Dado que las hormonas e intervenciones científicas no se utilizan para continuar la especie sino en pos de que emerjan otros órdenes que discutan el dualismo de género.

Por lo tanto, Preciado (2008) desde un abordaje constructivista plantea la estrategia de remover el género desde adentro mismo de la sociedad. Una idea que es difícil de implementar si se sostiene una noción biologicista del género. Porque ese paradigma al instituirse en términos de verdad, se convierte en un concepto inamovible. De todos

modos, estas estructuras estancas no tienen que ver sólo con la mirada biologicista o esencialista.

Dado que existen otras nociones constructivistas que desde el abordaje que plantean tampoco permiten estrategias subversivas o recursos de fuga. En este sentido, Butler (1990/2007) explica que Monique Wittig intenta recuperar una existencia pregenérica en la creencia de que la división masculino-femenino surge con el proceso civilizatorio que cercena una supuesta libertad anterior. Una visión que también se relaciona con ciertas concepciones trascendentales que conciben la cuestión agénero como un más allá del concepto mismo de género. Entonces la similitud entre ambas posturas radica en colocar la mirada por fuera de la cultura buscando el cambio antes de ella, más allá, o incluso después.

Cuando Paul Preciado (2008), siguiendo las reflexiones de Michel Foucault, indica que no hay una existencia anterior, ni más allá de la cultura ya que el hombre se constituye en tanto tal dentro del entramado social. Por lo tanto no existe por fuera de esa red de sentido y conceptualizaciones. De lo que se desprende que el proceso de generización se da dentro del entramado social a través de un complejo sistema de relaciones en donde están imbricados tanto lo político, como lo económico y lo simbólico.

De esta manera, tanto el abordaje presocial como el trascendental alejan la posibilidad de cambio. Puesto que dejan de contemplar que el viraje y la transformación sólo puede acontecer dentro de la cultura misma y hasta con sus mismos elementos, que es justamente el postulado que sostiene Paul Preciado (2008).

Al respecto, una postura similar aparece cuando la vestimenta agénero se entiende como la libertad de diseñar y usar más allá de las normativas sociales, como sostienen Emiliano Blanco y Lucía Chain. Y como se explicó en el análisis, esa concepción no ayuda

a generar cambios sino por el contrario; lleva a sostener ideas que de alguna manera niegan las estructuras sociales y por eso no terminan de generar transformaciones e incluso muchas veces, suelen repetir mandatos.

Otro ejemplo de cambio que es interesante analizar, es el tipo de núcleo afectivo que se crea entre las personas que practican *voguing*. Dado que muchos de ellos son excluidos de sus familias de origen a causa de su condición sexual o de género. Por consiguiente, suelen nuclearse en torno a grupos denominados Casas o *Houses* en donde no se establecen vínculos de parentesco -como sucede en la institución familiar- sino relaciones de afecto mutuo sustentadas en intereses comunes.

Además, esos espacios están liderados por algún personaje del mismo circuito que tiene un poco más de experiencia y oficia de madre que cuida y protege a los otros. Por consiguiente, se utilizan roles que provienen de la estructura capitalista pero se les da un sentido distinto. Así, se contraponen a la institución familiar como célula del sistema burgués basado en los vínculos sanguíneos y la generización de los cuerpos.

Al respecto, también es sustancial la concepción del cuerpo que sostiene el filósofo. Dado que discute el dualismo esencialista que lo entiende a partir de las diferencias genitales. En cambio, él plantea una visión más amplia que expande las formas del cuerpo y entiende que la sexualidad compete a la superficie corporal en su totalidad.

Por lo tanto, estas ideas son clave en pos de reflexionar acerca del indumento agénero. Dado que entender el cuerpo de forma abarcativa hace que la confección del vestido no comience desde las diferencias genitales macho-hembra. Desde este lugar es más factible desarmar la linealidad sexo-género-sexualidad en tanto mandato heterosexual obligado y dar lugar a la desobediencia *queer* que desvía esa conexión estable y produce otras relaciones que habilitan la emergencia de subjetividades disidentes.

En suma, en este apartado se intentó explicitar que el concepto de género implica un complejo sistema de relaciones que fundamenta todo un sistema político-económico. De ahí la complejidad de rebatir ese paradigma y la importancia de comprender a qué se refiere para luego obtener una visión lo más clara posible de qué cambios es posible realizar y cómo plasmarlos.

4.2.2. Gestionar corrimientos posibles

Continuando con el tema anterior pero ahora focalizando detenidamente en el indumento, resulta llamativo que las tres firmas estudiadas intentan discutir el dualismo vestimentario a partir de prendas diseñadas desde la lógica binaria. A la vez, ninguna de ellas propone tipologías nuevas ya que todo gira en relación a prendas conocidas que van desde pantalones a tops pasando por bermudas, remeras o vestidos.

Algo que probablemente se deba a la concepción esencialista que los diseñadores mantienen acerca del cuerpo, por lo cual éste se define a partir de sus órganos reproductivos y así la tarea de diseñar comienza desde nociones delimitadas. En este sentido, Preciado (2002) sostiene que el cuerpo binario se instituye a partir de una lógica atomista que cimenta su identidad sobre los órganos sexuales.

A la vez, otra de las similitudes entre las tres marcas es que ofrecen prendas simples simétricas, despojadas, en cortes rectilíneos que conforman estéticas puristas en donde prácticamente no hay lugar para líneas curvas, adornos, asimetrías o terminaciones menos prolijas. Por consiguiente, existe una ausencia de formas sinuosas y ondulantes que den lugar a una silueta más blanda y en contrapartida se observa la presencia de una estructura precisa que ordena la corporalidad.

Por consiguiente, esa indumentaria recta es inversa a la idea de lo *queer* en tanto que fluido que tuerce y desarma la linealidad sexo-género-sexualidad ampliamente señalada. En este sentido, si se comparan las propuestas de Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain con las prácticas vestimentarias esgrimidas en las marchas por el Orgullo LGBTQIA+, se advierten diferencias notables.

Dado que allí, aparecen recursos que las tres marcas dejan por fuera: como pueden ser las combinaciones disruptivas, texturas brillantes, formas que exponen ampliamente el cuerpo y hasta diseños conceptuales que generan ropa asimétrica y disonante. No obstante, la comparación revela las diferencias existentes entre un tipo de indumentaria que se inserta en el mercado y funciona bajo el influjo de las tendencias con otra que no se elabora bajo esas normativas.

Tal es así, que las propuestas vestimentarias que emergen en las marchas por el Orgullo LGBTQIA+ al distanciarse de la moda pueden utilizar formas y materiales no convencionales ya que el factor comercial y las reglas del mercado no están en juego. En este sentido, Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a pesar de inscribirse en el diseño de autor, están integradas a un circuito más amplio. Justamente por eso no pueden desoír los mandatos de la industria sino dialogar con ellos y en tal caso integrarlos al propio estilo.

Al respecto, la tendencia de ropa urbana, simple y práctica que esgrime Kostüme así como las prendas sastreras de Nous Étudions y Lucía Chain desde hace ya décadas están presentes en el sistema de la moda y ejercen un influjo que resulta difícil de sortear. Sin embargo la comparación sirve para poner en perspectiva lo que sucede en los distintos ámbitos y así analizar la distancia que existe entre ellos y qué sentido se genera a partir de eso.

Entonces, a través de esta observación, se puede decir que las propuestas de las tres firmas son muy diferentes de lo descrito en el capítulo dos en torno a la labor de artistas y activistas contraculturales, así como del *voguing* y las conocidas marchas.

Dado que Kostüme presenta una ausencia casi total de colorido,

Nous Étudions a partir del uso de textiles semirrígidos produce una silueta geométrica que encasilla el cuerpo y

Lucía Chain también emplea ese tipo de textiles dando lugar a una silueta geométrica que a pesar de ser amplia y no ajustar el organismo, también lo circunscribe a un vestir rectilíneo y simétrico en colores sobrios.

A la vez, ninguna de las firmas produce ropa que exponga el cuerpo sino por el contrario, éste se encuentra bastante oculto y sin aparecer demasiado. Y cuando se utiliza ese recurso es porque funciona como señalamiento de género. Por otra parte, también se observó que dichas marcas establecen juegos vestimentarios relativos a lo andrógino pero sin correr demasiado los límites establecidos sino respetando bastante las normativas binarias.

Puesto que el estilo socialmente definido como femenino no atraviesa las barreras de género y queda sólo de un lado como patrón de marcación. En cambio, eso no sucede a la inversa ya que el estilo socialmente definido como masculino es empleado por todos. Por lo tanto, el mecanismo de uniformidad propio del unisex, en estas marcas, está muy presente.

Lo que evidencia numerosos sesgos acerca de lo femenino. Por lo tanto están muy lejos de producir una mirada liberadora hacia la mujer y mucho menos de generar una indumentaria agénero en donde esa cuestión no sea el vector central.

Pero el modo en que están diseñadas las prendas hace que estos sesgos queden bastante disimulados. Entonces, ante una mirada rápida, estas cuestiones pasan desapercibidas.

En el caso de Kostüme, ofrece para todos prendas simples y amplias que no marcan la figura y están diseñadas mayormente en color negro. Es decir, que basan su estrategia en una operatoria de sustracción. Además, no brinda calzado con tacos altos para el público masculino ni morfologías que descubran ciertas zonas corporales socialmente prohibidas para el varón. Y para las mujeres no diseña prendas que signifiquen atributos de fortaleza física o intelectual. Como es el caso del mameluco que queda prohibido para la mujer o la corbata que cuando se la emplea no lo hace de forma que sugiera una imagen firme y respetuosa.

Por su parte, Nous Étudions ofrece una sastrería en colores estridentes y altamente sintética, esquemática, y rectilínea que estructura la figura bajo una impronta masculinista fuertemente ordenada. Por lo tanto, generan una estrategia complementaria en donde dialogan dos operatorias. Por un lado la sustracción de líneas y por otro la elección de colores socialmente entendidos como femeninos que a su vez están empleados en sus versiones puras, estridentes y hasta exageradas. Lo que da como resultado que ese ítem llame la atención y termine disimulando los escrúpulos que esconde su propuesta.

Además, en su interés por deconstruir los principios básicos de la sastrería tradicional curiosamente Nous Étudions deja de utilizar vestidos y faldas y de esta manera su propósito queda bastante desdibujado. Porque a pesar de modificar la paleta de la sastrería tradicional y utilizar textiles no convencionales continúa confeccionando mayormente con prendas bifurcadas que históricamente han referido al varón, por lo menos en Occidente.

Finalmente, Lucía Chain también utiliza prendas simples y amplias que no marcan la figura en colores socialmente entendidos como femeninos pero en sus versiones suaves y desaturadas. Todo lo cual ayuda a esconder los prejuicios que conlleva su propuesta vestimentaria. Por todo esto, se observa que las firmas aquí estudiadas si bien se instituyen bajo la categoría agénero y sostienen un discurso antibinarista, eso no termina de aparecer en sus trabajos.

Igualmente, es interesante ver cómo cada marca denomina su propuesta, ya que tal vez allí también se encuentren claves para entender la construcción que establece cada una. Al respecto, Kostüme en su web se autodefine como “ropa sin género” (Kostüme, 2024). A la vez, Emiliano Blanco argumentó que no les interesa catalogarse como marca agénero porque según él eso implicaría seguir el accionar de numerosas marcas que sólo se denominan bajo dicha etiqueta porque es un tópico de agenda (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024).

Por su parte, Lucía Chain en su web utiliza la nominación *a- gender* y en diálogo con la diseñadora explicó que no le es fácil categorizar su trabajo pero evidentemente lo hace por un tema comercial empleando una nominación en inglés que parte de la negación. De manera similar Romina Cardillo en distintas notas utiliza los vocablos *genderless* o *no gender* (Pérez, 2018b).

Es decir que las tres se autodefinen con vocablos que parten de la negación pero en las entrevistas realizadas la mayoría de los diseñadores -incluso Blanco y Chain- no eligieron la etiqueta *genderless* sino la etiqueta *genderfull* alegando que les resulta más inclusiva. Al respecto, Blanco sostuvo:

Yo siempre prefiero hablar en *genderfull*, cuando me hablan de no-género prefiero decir multigénero... o sea el no como que quita ¿no? Como que hay una restricción ahí en el no y la verdad es que las restricciones no son algo que me guste entonces prefiero hablar de multigénero, que tiene que ver con eso, cada uno es lo que es y es

feliz con lo que es, se viste como quiere, hace lo que quiere y mientras no moleste a los otros, vamos para adelante; es todo derecho ganado (E. Blanco, entrevista 16 de febrero de 2024)

Y Chain por su parte dijo:

Bueno yo en un principio nombraba mi marca como genderless o no gender porque pensaba que era lo que más se adecuaba pero hace años deje de utilizar eso, porque yo no quiero anular el género y es un poco lo que ese término te lleva a entender...pero bueno al principio no había otra manera de definirlo...después vino el *genderfluid* pero hoy creo que me identifico más con genderfull que lo veo como contemplar a todas las posibilidades de género (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

Por consiguiente, aquí nuevamente se nota una contradicción entre sus discursos y su labor concreta lo que demuestra que adhieren a determinadas ideas y mantiene un discurso acorde pero luego eso no se termina de vislumbrar.

Por lo tanto, a partir de todo el análisis realizado se sostiene que las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a fin de construir sus propuestas vestimentarias agénero, utilizan tipologías que se adscriben con claridad a la representación binarista del género. Un tipo de indumentaria que instituye un cuerpo definido como masculino o femenino. A la vez, estas marcas priorizan un diseño purista, mayormente despojado de adornos y basado en el empleo de líneas rectas.

Una propuesta reglada y contenida que ordena, direcciona y universaliza los cuerpos y actitudes promoviendo una figuración hegemónica que se vislumbra en los cuerpos angulosos y longilíneos que emplean. Todo lo cual se distancia de lo agénero entendido desde la idea de fluidez, diversidad e inclusión. Por lo tanto, ninguna de las tres firmas representa a las diversas identidades de género y de esta manera su construcción de la categoría agénero en Argentina durante 2018-2023 no llega a subvertir el binarismo vestimentario canónico.

Incluso, no sólo no lo subvierten sino que en ellas el vestir masculino se instituye por

sobre el femenino, ocultando o negando a este último. De esta manera, a través de mecanismos naturalizados, instalan un fuerte descrédito por lo femenino.

A partir de esta afirmación y a modo de cierre del apartado, es importante recordar que en numerosos momentos de esta tesis se señaló que la confusión advertida en torno a la categoría agénero, no es azarosa. Por el contrario, aquí se sostiene que esa poca claridad conspira para que no aparezcan los múltiples sesgos que allí se esconden.

A la vez, a partir de un contexto poco asiduo al análisis esas ideas generan un determinado sentido, circulan y se reproducen sin demasiada conciencia. Por eso, plantear una postura reflexiva y analítica en torno a la práctica del diseño, persigue desarmar este tipo de mecanismos a fin de no propagar nociones poco claras. Por el contrario, en este estudio se considera importante verificar las concepciones con las que se aborda la propia labor en un intento de abrir perspectivas. De ahí que este tipo de perspectiva analítica implica una toma de posición política.

4.2.3. La emergencia de otros actores

Como se vio en el primer capítulo, Andrea Saltzman (2017) apunta al diseño desde una lógica multidisciplinaria, a fin de expandir la disciplina a nuevas áreas, metodologías y enfoques. En esta línea, la diseñadora aporta el concepto *diseño abierto* en la idea de que la incorporación de otros actores puede implementar miradas novedosas que dinamicen la disciplina.

Es decir, integrar procedimientos distintos que provengan de otras áreas del conocimiento en un abordaje holístico que ayude a encontrar soluciones transformadoras teniendo en cuenta la complejidad de la escena contemporánea. Por lo tanto, en torno al diseño de un indumento inclusivo es probable que también haya que trabajar de una manera más integrada, incorporando a otros agentes que colaboren en la tarea.

En este sentido, varios de los diseñadores consultados realizaron observaciones relacionadas a esta idea ya que de distintas maneras señalaron la importancia del usuario como alguien que interviene de forma activa. Un ejemplo de ello, es el comentario de Gonzalo Villamax quien indicó que le interesa diseñar ropa que funcione como un lienzo destinado a que el usuario se adueñe de él y lo emplee a su gusto.

Algo similar a lo que expresó Felicita Quispe respecto de diseñar por encargo y entablar un vínculo con el usuario para que así intervenga en las decisiones de diseño, proporcionando sus puntos de vista, necesidades y requerimientos. También está el caso de Andrés Baño quien compartió la idea de que hay un público que no sólo se apropia de forma personal de su producto, sino que además con su accionar incide en nuevas prácticas de producción. Tal es así, que luego de recibir pedidos de corsetería para hombres empezó a contemplar esa posibilidad creativa.

En este sentido, Saltzman (2017) argumenta que desde el usuario pueden surgir respuestas menos automáticas, incluso menos reconocidas que permiten la emergencia de soluciones distintas y hasta inesperadas. Incluso, se puede decir que desde este tipo de abordaje el usuario deja de ser tal para convertirse en agente sustancial que puede sugerir claves que vitalicen la tarea de diseñar.

De esta manera, en cuanto al diseño de una indumentaria inclusiva este tipo de creación colaborativa puede ser un disparador interesante en la construcción de otros estilos y representaciones. Sin embargo, a pesar de que estas nociones fueron delineadas en las entrevistas, por la forma en que fueron expresadas -sobre todo por Villamax- parece que aún no hay demasiada conciencia de que eso puede transformarse en estrategias creativas eficaces. Sino que ese modo de operar todavía se concibe sólo como forma de brindar cierto diferencial.

Entonces desde esa mirada los lugares entre el diseñador y el usuario todavía se mantienen estancos. En cambio, Baño y Quispe profundizan un poco más en esa perspectiva ya que -desde distintos lugares- plantean un diálogo entre el autor y el usuario en donde este último adquiere un lugar de preponderancia tal que habilita el surgimiento de abordajes novedosos.

Al respecto, esta propuesta produce un viraje rupturista ya que el diseñador deja de ser el eje central de todo el proceso y el foco se sitúa en la misma tarea. En este sentido, el ejercicio de integrar a otros desvanece la noción de autor y eso genera corrimientos que pueden resultar incómodos.

Por otra parte, continuando con la idea, en las entrevistas realizadas la mayoría de los diseñadores presentaron una postura bastante reticente en cuanto a la categorización de sus trabajos. Tal es así, que cuando a la diseñadora Lucía Chain se le preguntó acerca de su definición de la categoría agénero, alegó no sentirse cómoda con las definiciones ya que cree que el uso excesivo de las etiquetas puede limitar la libertad creativa.

Sin embargo, habría que ver que eso sucede cuando se trabaja en pos de ellas. Pero cuando sirven para acompañar la propia labor -a sabiendas de que pueden reformularse- ahí dejan de ser opresivas y por el contrario, iluminan las distintas búsquedas. Además, en términos económicos son necesarias a fin de orientar al usuario en cuanto al producto que se ofrece.

Por consiguiente esa postura evidencia una determinada manera de hacer y entender el diseño que posee ciertos preconceptos. Tal es así que en un sentido similar Emiliano Blanco se autodefinió como alguien que gusta más de la práctica y no tan asiduo a la cuestión reflexiva. Sin embargo, en algunos momentos de la entrevista, por la manera en que expresó esa idea, se notaba que el diseñador entiende el aspecto práctico no tanto

desde el lugar de la ejecución sino como un momento creativo en que pueden surgir soluciones inesperadas.

Sin embargo, -como ya se demostró en el apartado anterior- en otros momentos sus palabras describen ambas dimensiones de forma separada. Al respecto, Devalle (2007) sostiene que en ese tipo de concepciones se nota “la herencia de un pensamiento binario, que suele asociarse a la perduración del platonismo y su separación entre el mundo de la cosa y el mundo de las ideas” (p. 101).

Así, la autora señala que el hecho de no integrar ambas aristas puede traducirse en prácticas automatizadas que se abocan a las decisiones constructivas pero sin indagar demasiado en la cosmovisión que ellas sustentan. Dicho de otra manera, la autora no concibe una separación entre el pensar y el hacer sino que según su mirada, ambos aspectos están imbricados.

Puesto que incluso en el comportamiento cotidiano, que a simple vista puede parecer tan inocente, se pueden advertir numerosas ideas cristalizadas acerca del mundo. Entonces, para producir una indumentaria inclusiva en tanto cambio de paradigma, es necesario concientizar las nociones implícitas que sostienen los propios gustos y decisiones a partir de una labor reflexiva profunda y sostenida. Una especie de puesta en duda de las creencias y valores personales, con el propósito de mirar lo conocido desde otras perspectivas y que así aparezcan otros modelos.

En torno al tema, Lucía Chain comentó su interés por lecturas filosóficas que la ayudan a estar al día de ciertos planteos contemporáneos y así reflexionar en su labor de diseño renovando su trabajo y entendiendo que la disciplina se articula fuertemente a lo social:

Lo que nosotros hacemos es estudiar y observar a la gente constantemente y el lugar que ocupa la ropa. Esto de quizá recordar a personas por lo que tenían puesto o salir a

la calle y observar a la gente y descifrar cuestiones de su vida por lo que tenían puesto. O sea terminamos siendo un poco sociólogos (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024)

Por lo tanto, esos otros intereses nutren su quehacer y lo dotan de otros miramientos. Pero si esos discursos y reflexiones sólo quedan en el plano del interés y no permean su trabajo iluminando ciertas ideas cristalizadas, entonces las esferas siguen quedando separadas. Dado que la transformación de las estructuras mentales y del comportamiento se da a partir de un ejercicio sistemático y preciso que persiga una movilización de las propias visiones.

Incluso, a fin de tornar más dinámica esa tarea, se puede realizar en conjunto. En este sentido, Emiliano Blanco cuando relató todo su proceso de diseño y la manera en que elaboran cada colección, comentó que su modalidad de trabajo es partir de una idea base creada por la dupla y que después es compartida al resto del equipo que se adueña de ella y la reelabora. Por lo tanto el resultado final es una especie de diálogo conjunto que se produce entre todos ellos.

De esta manera, la elaboración en equipo es algo ya conocido por Kostüme y por eso dentro de esa metodología, la posibilidad de incluir un integrante que ayude a establecer una mirada crítica, puede ser un buen aporte. Para cerrar y volviendo a la pregunta formulada a Lucía Chain, acerca de su definición de la categoría agénero, ante la necesidad de realizar una respuesta, la diseñadora sostuvo:

Para mí tiene que ver con la libertad de proponer diseños para quien quiera usarlos, sin enfocarse en géneros, incluso cuerpos y edades. Para mí, es básicamente libertad y más que no binario pienso en contemplar absolutamente todo, en dejar de pensar que es para uno o para otro o para ambos sino que quizá son muchas más las realidades (L. Chain, entrevista 23 de febrero de 2024).

Aquí nuevamente aparece la idea de libertad pero ahora el foco está puesto en las decisiones individuales. De este modo, se entiende a las personas como seres autónomos,

dejando de lado el entramado social que es donde realmente se generan los cambios. Dado que a través de personalidades apartadas entre sí no es posible producir virajes sustanciales sino sólo a partir de un trabajo en donde entran en juego numerosos aspectos y actores.

4.3. Nuevas perspectiva de diseño en el contexto argentino

En esta tesis desde un abordaje sociosemiótico se planteó una concepción novedosa del indumento a partir de la noción de *dispositivo* en términos de Oscar Traversa dispositivo (2011). Desde esta noción, el vestido genera un determinado sentido a partir de su forma o configuración. Lo que impacta en una particular escena comunicativa-vincular y propone una cierta concepción del cuerpo.

Es decir, las formas del vestido -sus colores, su textura y el textil utilizado- delinean un tipo particular de encuentro y suscitan cierta concepción del cuerpo. Desde este lugar, la corporalidad no se entiende como algo fijo y establecido de antemano, sino como elemento maleable que muta con el vestido y así emerge junto a él generando un cierto sentido. Una idea que afirma Saltzman (2017) cuando indica “el diseño de indumentaria es esencialmente un rediseño del cuerpo” (p.10).

Aunque, como se explicó en el capítulo uno, la diferencia con su concepción es que aquí se planteó una perspectiva sociosemiótica para situar el foco en la producción de sentido en tanto dimensión social fundamental ya que está íntimamente ligada a las prácticas sociales y como tal, implican una manera de entender y construir el mundo. Es decir, que una prenda sea concebida como femenina o masculina tiene que ver tanto con su diseño como con el uso social que se hace de ella.

A este razonamiento, se suman las ideas que Paul Preciado (2008) plantea acerca del cuerpo. Porque el filósofo insta a concebirlo de manera extensiva y no según su genitalidad

como sostiene la concepción binarista. Por lo tanto, esta noción es fundamental para pensar el indumento desde una perspectiva inclusiva porque el diseño parte de una noción holística del cuerpo en donde las distintas zonas que lo integran comparten la misma entidad.

Por eso, la genitalidad no se plantea como un punto de partida obligado. Entonces, desde este lugar es posible diseñar formas vestimentarias que se corran de lo conocido y que a la vez produzcan otro tipo de figuración corporal. Así, esta concepción se distancia de aquellas que parten de una idea esencialista del género y en donde el diseño queda supeditado a la genitalidad.

Aquí tampoco se entiende el vestir como elemento expresivo de la personalidad. Dado que esa noción implica concebir la identidad como un núcleo interior que se exterioriza a través de la indumentaria.

Y finalmente tampoco se entiende el vestido como elemento de control en términos foucaultianos ya que el pensamiento de Preciado (2002, 2008) trasciende la cuestión disciplinaria. En este sentido, su visión plantea torcer las reglas de juego del sistema a través de un uso subversivo de sus mismos elementos. De esta manera, intenta revertir el mandato disciplinario y así generar fugas que ayuden a producir otras representaciones. Finalmente, en esa búsqueda de otras representaciones, la incorporación de otros actores tal como propone Saltzman (2017) con el concepto de *diseño abierto* puede ser muy productiva.

Como cierre, vale recordar que aquí el diseño -siguiendo las reflexiones de la diseñadora Verónica Devalle (2007)- se entiende como una práctica analítica que lejos de separar el hacer del pensar integra ambas dimensiones. Desde este lugar, la autora señala

que los actos cotidianos conllevan una determinada cosmovisión que es importante advertir para que en la labor creativa no se filtren ideas internalizadas.

En este sentido, la articulación de los discursos de los diseñadores junto al análisis de sus trabajos, evidencia que este tipo de ejercicio reflexivo en gran medida está ausente. Algo que se señaló en varios momentos de esta tesis al advertir la distancia que existe entre los discursos que sostienen las marcas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain y el producto que ofrecen.

De donde se desprende que repiten ideas naturalizadas ya que enfrentan la tarea de diseñar a partir de múltiples preconceptos: como creer el cuerpo del hombre y la mujer son distintos, entender la práctica y la reflexión de manera disociadas, o creer que la supresión del concepto de género puede invisibilizar ciertas realidades.

Por consiguiente, su deseo e intención de diseñar prendas desde una perspectiva inclusiva no se termina de realizar, sino por el contrario. Una postura que por otra parte, no termina de asir el potencial del diseño en tanto disciplina holística que puede colaborar en la emergencia de otras representaciones y así ampliar las perspectivas creando otros mundos posibles.

Conclusión del capítulo

Este capítulo establece el cierre de todo el trabajo y por eso aquí se pudo repasar algunas ideas y articular todo lo dicho en el objetivo de que no queden cuestiones sueltas sino al contrario, que el material confluya a fin de concluir ideas. Por eso se ajustaron las diferentes nociones, para vislumbrar la manera en que las tres firmas elegidas construyen su propuesta vestimentaria agénero.

En este sentido, por primera vez en toda la tesis se pudo realizar este trabajo de compaginación en donde se pusieron en diálogo las diferentes nociones provenientes del diseño, la moda y la perspectiva de género. Dado que hasta el momento todo eso se explicó por separado pero ahora es el momento para que todo el conocimiento se integre. Tal es así que en este capítulo se pudo articular la noción de indumento que aquí se sostiene, junto a nociones que se desprenden del pensamiento de Paul Preciado.

Por lo tanto, se pudo llegar a una hipótesis precisa y lo que resta son las conclusiones en donde de forma detenida y minuciosa se verán los aportes de cada capítulo, y lo que se logró en cada uno a fin de producir un cierre final.

Conclusiones

Lo primero que se señalará son las líneas de investigación que se abren a partir de este estudio, para luego concentrarse en hacer una síntesis minuciosa del trabajo realizado. Entonces, una de los caminos que abre este trabajo implica incluir lo que aquí se descartó, como el análisis de las campañas, de los desfiles, las celebridades que acompañan a cada marca y las acciones de marketing que cada una de ellas realiza. Y así analizar la construcción de marca desde el lugar de la comunicación.

Otra perspectiva viable sería analizar dichas marcas desde un abordaje decolonial, a partir del cual es posible tomar distintos ejes: la terminología anglosajona que se suele usar en el ámbito de la moda argentina, el impacto de las tendencias foráneas y la manera en que se autodefinen las marcas cuando se exhiben en un mercado internacional.

Finalmente, otro de los abordajes posibles es analizar de una manera diferente a los diseñadores japoneses que llegaron a París en la década del ochenta. Dado que han sido entendidos como diseñadores deconstructivistas pero esa terminología es propia de la filosofía occidental. Por lo tanto, es probable que se haya utilizado porque eran las herramientas conceptuales con que se contaba en ese momento.

Pero, esos diseñadores provienen de culturas en donde el vestir, el cuerpo y la belleza se conciben desde otros parámetros. Entonces, es sustancial para el estudio del indumento, dejar de lado aquellos conceptos occidentales y por contrapartida intentar comprenderlos desde el esfuerzo de profundizar en esa otra cultura. Finalizado este ítem, ahora la atención estará focalizada en el presente estudio.

Esta tesis propuso analizar las estrategias de diseño y el tipo de cuerpos que emplean las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a fin de construir sus propuestas

vestimentarias agénero y posicionarse como marcas inclusivas en Argentina durante el periodo 2018-2023.

Para comprender este proceso se desarrollaron tres objetivos específicos. El primero de ellos consistió en analizar el indumento y el cuerpo binario en tanto estructura sociopolítica hegemónica y compararlo con los distintos cuestionamientos que produjeron al respecto ciertos diseñadores de moda, tanto de alta costura como de *prêt-à-porter*, desde mediados de siglo XIX a la actualidad, teniendo en cuenta la historia de la moda internacional.

A fin de abordarlo se utilizaron fuentes secundarias tales como libros, artículos académicos, escritos de tesis, revistas periodísticas, redes sociales y videos documentales. Todo lo cual se examinó a partir de una revisión crítica y sistemática del material a fin de lograr una comprensión profunda de la información.

Para este análisis se tomó como marco teórico el pensamiento de Paul Preciado (2002, 2008) y Monique Wittig (1992/2006) quienes a partir de lineamientos marxistas comparan el lugar social del proletariado con el de la mujer para señalar que la división genérica es el andamiaje conceptual que sostiene el régimen capitalista burgués. Entonces, a partir de aquí se observaron las diferencias vestimentarias entre ambos géneros y el tipo de silueta esgrimida por cada uno a partir del siglo XIX con la era capitalista en donde la estructura binaria en el vestir quedó fuertemente dividida.

Luego, desde este punto de partida, se hizo un breve repaso por las distintas grietas que se fueron produciendo desde el siglo XIX al XXI en dicho paradigma hegemónico a partir del trabajo de distintos diseñadores de alta costura y *prêt-à-porter* teniendo en cuenta la historia de la moda internacional.

Por consiguiente, realizar esta reconstrucción permitió delimitar la estructura binarista en el vestir en torno a las tipologías permitidas para cada uno y el tipo de silueta que así se generaba. A partir de lo cual, luego se pudieron establecer los distintos corrimientos generados. De este modo, esa información junto a los datos obtenidos en la búsqueda de antecedentes, dio lugar para afirmar que la categoría andrógina implica el cruce de elementos de un género a otro.

En cambio, lo unisex remite a una uniformidad de ropa básica en tonos sobrios que universaliza lo masculino. Por eso, dicho estilo -que muchas veces se entiende bajo la idea de neutralidad- posee implicancias similares al funcionalismo modernista. Dado que tanto uno como otro esconden su filiación masculina bajo nociones de imparcialidad.

Siguiendo este análisis, se observó que hay determinadas prendas como la corbata, los gemelos o el frac -socialmente entendidas como masculinas- o las blusas con volados y las faldas cortas -socialmente entendidas como femeninas- que no admiten tan fácilmente ese trabajo de indefinición. Por lo tanto, la categoría *unisex* sólo refiere a un número reducido de tipologías como jeans, remeras y buzos.

También se advirtió que el consenso existente en torno a la androginia y lo unisex no aparece respecto de la categoría agénero en torno a la que prima una fuerte confusión que esta tesis se propuso aclarar. Más tarde se abordó la moda en Argentina a partir de los quiebres vestimentarios que se produjeron hacia los años sesenta, cuando desde distintos ámbitos culturales la vestimenta empezó a ser interpretada como elemento expresivo y productor de sentido.

Una nueva mirada acerca del indumento que -aunque con altibajos- siguió desarrollándose a lo largo de las décadas. Lo que funcionó como antesala para que luego de la dictadura militar surgiera la carrera de Diseño de indumentaria en la Facultad de

Arquitectura Diseño y Urbanismo que funcionó como semillero de múltiples diseñadores que reflexionaron acerca del vestir como no se había hecho antes.

Ese inicio dio lugar al diseño de autor como modo de producción en el que se inscriben las tres marcas estudiadas. Un modo de operar que ha generado un cambio radical en la forma de entender el vestir dando lugar a prácticas de diseño menos atadas a las tendencias porque el sello personal es lo más importante.

El segundo objetivo específico fue identificar los diversos tipos de indumentaria contranormativa esgrimidas por artistas y activistas de las disidencias sexuales que a partir de los años ochenta en Argentina cuestionaron las normas binaristas de género a fin de visibilizar sus identidades disidentes.

Para lo cual se utilizaron las mismas técnicas de recolección y análisis de datos que en el objetivo anterior pero situando el foco en observar los diversos tipos de indumentaria contra-normativa que cuestionaban las normas binaristas de género. Aunque antes de este análisis, se examinó la llegada de la teoría *queer* al país ya que implicó el acercamiento desde la intelectualidad argentina a una teoría consolidada que procuraba vastas herramientas conceptuales para pensar el tema de las disidencias con mayor solidez.

En este sentido, es interesante observar que numerosos artistas y activistas concebían la cuestión *queer* desde la idea de transformación, traslación, torcimientos y devenires en donde constantemente existe la noción de movimiento y pasaje que implica algo que no está fijo, estable, ni cerrado sino en constante construcción.

Desde esta mirada, la contracultura de los años '80 junto a activistas por la disidencia sexual conformó un circuito desde donde produjeron múltiples replanteos a la cuestión de

género en donde las prácticas vestimentarias adquirirían un lugar sustancial. Una escena que también funcionó como antesala de las carreras de Diseño en Argentina.

Más adelante, se analizó el *voguing* y las marchas LGBTQIA+, en tanto esferas surgidas desde la militancia sexual y que fueron adquiriendo cada vez más notoriedad y adhesión instalando el tema en la agenda pública. Sin embargo, mientras que las marchas adquirieron cada vez más protagonismo por otro lado, la escena *voguing* aún no deja de funcionar como guarida y lugar de refugio para dicho colectivo. Una tensión que es un signo claro de ciertos resquemores que aún subsisten en torno a la cuestión de género.

Lo que lleva a preguntarse por la manera en que se abordan aquí ciertos temas sociales complejos. Es decir, si realmente se trabaja con ellos para abrir espacios y correr límites por incómodo que sea o si prima el gusto por sumarse a tópicos de agenda pero sin ahondar demasiado y dejando pasar la oportunidad de producir cambios relevantes.

El tercer y último objetivo específico es examinar los recursos de diseño, así como los cuerpos empleados por las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a través de las fotografías que utilizan para exhibir su propuesta vestimentaria agénero. De ahí que el foco estuvo puesto en las tipologías que propone cada una, los textiles, paleta de colores, estampados y siluetas a fin de examinar en qué medida elaboran una propuesta agénero y se alejan de lo considerado típicamente masculino o femenino.

En cuanto al cuerpo se buscó analizar la estructura general empleada por cada marca en el objetivo de observar en qué medida existe diversidad y expresiones de género diferenciadas. Así, el análisis del material permitió evidenciar contradicciones notables entre la manera en que cada una de las marcas se autodefine en sus webs y en las distintas notas periodísticas analizadas y el producto esgrimido.

En este sentido, la pregunta problema que guió todo el trabajo fue ¿Qué estrategias de diseño y tipo de cuerpos emplean las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a fin de construir sus propuestas vestimentarias agénero y posicionarse como marcas inclusivas en Argentina durante el periodo 2018-2023?

Y como hipótesis se sostiene que las firmas Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain a fin de construir sus propuestas vestimentarias agénero, utilizan tipologías que se adscriben con claridad a la representación binarista del género. Un tipo de indumentaria que instituye un cuerpo definido como masculino o femenino. A la vez, estas marcas priorizan un diseño purista, mayormente despojado de adornos y basado en el empleo de líneas rectas.

Una propuesta reglada y contenida que ordena, direcciona y universaliza los cuerpos y actitudes promoviendo una figuración hegemónica que se vislumbra en los cuerpos angulosos y longilíneos que emplean. Todo lo cual se distancia de lo agénero entendido desde la idea de fluidez, diversidad e inclusión. Por lo tanto, ninguna de las tres firmas representa a las diversas identidades de género y de esta manera su construcción de la categoría agénero en Argentina durante 2018-2023 no llega a subvertir el binarismo vestimentario canónico.

Por lo tanto, a pesar del interés por diseñar prendas que disputen el dualismo hegemónico. Incluso a pesar de sus nominaciones inclusivas y sus discursos deconstructivos, Kostüme, Nous Étudions y Lucía Chain no sólo no logran representar a las diversas identidades de género.

Incluso, perpetúan lógicas binarias dado que se advirtió que en las tres firmas el vestir masculino se instituye por sobre el femenino, ocultando o negando a este último. De

esta manera, a través de mecanismos naturalizados, instalan una estructura en donde prima el descrédito por la mujer.

A partir de esta afirmación es importante recordar que en numerosos momentos de esta tesis se señaló que la confusión advertida en torno a la categoría agénero, no es azarosa. Por el contrario, aquí se sostiene que esa poca claridad conspira para que no emerjan los múltiples sesgos que allí se esconden.

Probablemente esto sucede a partir de concepciones acerca del diseño que aún lo entienden como una práctica en donde la reflexión está abocada a las cuestiones constructivas pero sin profundizar en las nociones que conlleva ese mismo quehacer. Además de que se centran en la figura del diseñador como único actor en el proceso creativo.

En cambio en esta tesis el marco teórico relativo al diseño estuvo guiado por las reflexiones de Verónica Devalle (2007) que aboga por integrar las esferas del pensar y el hacer a fin de reflexionar en la propia práctica como manera de desnaturalizar ideas internalizadas. Asimismo, el pensamiento de Andrea Saltzman (2017) también enmarcó este trabajo ya que su concepto de *diseño abierto* plantea entender la disciplina desde una perspectiva holística que integra otras miradas y actores en la búsqueda de otros horizontes.

Esta otra postura respecto del diseño puede dar claves para el desarrollo de una indumentaria inclusiva y así tratar de desarmar mecanismos anquilosados. De ahí que este tipo de abordaje implique una toma de posición política. Por consiguiente, luego de todo el análisis suscitado se puede decir que la etiqueta agénero en la moda argentina no implica un vestir que discute las barreras de género sino otro que las disimula.

Por lo tanto, que las marcas estudiadas continúen utilizando dicha etiqueta junto a un discurso subversivo en cuanto al binarismo vestimentario; no hace más que confundir. De esta manera, aún queda por elaborar producciones que sí generen virajes notables en torno al tema y ayuden a construir representaciones que verdaderamente remueven las estructuras anquilosadas.

Luego de este extenso trabajo, se infiere que la presente tesis desde distintos aspectos genera una importante contribución al campo del diseño. Por un lado, por la elección de los casos de estudio conformados por tres marcas argentinas que elaboran sus propuestas vestimentarias desde la categoría agénero pero no han sido analizadas críticamente desde el periodismo vernáculo ni desde la academia.

Al contrario, el examen de numerosas entrevistas demuestra que dicha condición es aceptada sin demasiada objeción lo que evidencia que aún falta ahondar en el tema a fin de no reproducir nociones poco precisas. Algo que esta tesis logró revertir.

Finalmente, a fin de abordar cabalmente el objetivo aquí propuesto, se elaboró una concepción original del indumento a partir del concepto de dispositivo en términos de O. Traversa (2011). Con esto se señaló la dimensión semántica del vestido que tiene su anclaje en las prácticas sociales como dimensión sustancial. Dado que el sentido de una prenda depende tanto de su forma y diseño como del uso que de ella se haga.

Por último, y a modo de cierre final, es importante destacar que para producir cambios paradigmáticos -como el diseño agénero- es necesario revisar ciertos valores y creencias que funcionan como supuestos.

En el caso concreto del indumento agénero, se demanda empezar la labor planteando una manera distinta acerca del cuerpo, la belleza y el vestir. Dado que no analizar profundamente esas nociones y sostener ideas convencionales, hace que el resultado final también lo sea.

De ahí que a partir de todo lo señalado, se sostiene que este estudio contribuye de manera significativa al campo del diseño y los estudios de género. Dado que proporciona una nueva comprensión de cómo el indumento puede colaborar en el desarrollo de representaciones que instituyan otros mundos posibles.

Lista de Referencias Bibliográficas

Abed Zaher, M. (2017). De À la Garçonne a Lagerfeld do legado andrógino de chanel ao não-gênero atual. *Grau Zero. Revista de Crítica Cultural*, 5(2), 87-103. <https://bit.ly/4ga6M0G>

Allen, B. D. (2021). *Martin Margiela and the Japanese Designers: An Exploration of Cultural Exchange Through Fashion*. [Martin Margiela y los diseñadores japoneses: una exploración del intercambio cultural a través de la moda.]. [Proyecto Senior de Pregrado] Undergraduate Senior Projects]. Bard College. <https://bit.ly/3YRfaeg>

Alvarado Pérez, M. P. (2020) *Ropa Queer: cuerpos que se visten para romper estereotipos de género*. [Tesis de Grado]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://bit.ly/4ij4dLC>

Álvarez Vidorreta, F. Cadena Portal, J. de Cusa Ramos, J. Majoral Sanfeliú, J. Ribó Boadella, A. Ulsamer Puiggarí, F. Velasco Antonino, J.L. (1984). *Estilos del mueble*. CEAC.

Amestoy, M. Siachoque, N. y Urcelay, L. (2019). *La retórica de la pose en el vogue femme*. [Tesis de Grado]. Universidad Nacional de las Artes. <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1708>

Arpajou, L. [@luzarpajou]. (s.f.) *Página de inicio* [Página de Instagram]. Instagram. <https://bit.ly/48KwO87>

Archetto, M. B. (2024, Mayo 07). Qué es la Met Gala, cómo se elige el tema y cuándo se lleva a cabo. *Vogue México* <https://bit.ly/48YFqZ2>

Ávila Francés, M. (2016). *El preciso recorrido por la teoría e historia del movimiento feminista*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Castilla-La Mancha. <https://bit.ly/4idIrsJ>

Bandoleiro [@bandoleiroba]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/bandoleiro.ba/?hl=es-la>

Baker, P. (2007a) *Fashion of a decade. The 1940s*. Chelsea House Publishers.

Baker, P. (2007b) *Fashion of a decade. The 1950s*. Chelsea House Publishers.

Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda y otros escritos*. Paidós.

Blackmamba [@beblackmamba]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/beblackmamba/?hl=es-la>

Bellucci, M. Rapisardi, F. (1999). Alrededor de la identidad. Las luchas políticas del presente. *Nueva sociedad*, (162), 40-53.

Benitez Emilse [benitezemilse]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/benitezemilse/?hl=es-la>

Best, K. (2019). *El estilo entre líneas: Una historia del periodismo de moda*. Ampersand.

Bevacqua, G. (2019) “Deformances”: recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014). *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. (29), 130-155. <https://bit.ly/3YiB2zc>

Borrelli-Persson, L. (2019 mayo 2). Gaultier’s Muse Tanel Bedrossiantz Is the King of Runway Camp. *Vogue Magazine*. <https://bit.ly/3BZQmt0>

Buján, F. (2010). Hacia una semiótica de las interfaces digitales: subjetividad e intersubjetividad en un entorno virtual de formación. *Estudios semióticos*, (6), 40–48. <https://bit.ly/4fXMnMC>

Buján, F (2012) *La formación en la crítica y difusión de las artes a través del dispositivo hipermedial dinámico*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Nacional de Rosario. <https://bit.ly/4ii1kuu>

Butler, J. (1990) *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. En Sue-Ellen Case (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, 270-282. The Johns Hopkins University Press

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. (A. Bixio Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1993)

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (M.A.Muñoz Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).

Cabrera, C., Sánchez, M. y Calloway, C. (2016) *Política y corporalidades. Las marchas del orgullo LGBTTIQ en Argentina*. XII Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología -Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.<https://www.aacademica.org/000-044/542>

Caminada Rossetti, L. (2020). Cuerpos infectos: Copi, Perlongher y Evita en Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente. *Otras Modernidades. Revista de estudios literarios y culturales*. (24) 240-255. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14638>

Castro, A. (2012). *Pioneras del diseño en Argentina*. Ciclo Open DC. Universidad de Palermo. <https://bit.ly/49kJdQu>

Ciosescu, S. (2021, Mayo 27). Kostume: diseñamos sólo lo que nos gusta. *Revista Viva.Diario Clarín*
<https://bit.ly/3NFQrEQ>

Contributor, G. (2022, Abril 12). Romper los esquemas binarios: la próxima frontera del mundo de la moda. *Fashion United* <https://bit.ly/4fjbuci>

Croizet, F. (2019). Evitas queer en las calles de Buenos Aires. *Índex. Revista de arte contemporáneo*. (08), 134–141.<https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/268>

Dana, M. (2020). *Moda no binaria: análisis socio comunicativo de un cambio epocal*. [Tesis de grado].Universidad Nacional de Rosario.
<https://rephip.unr.edu.ar/items/499782c0-d47f-47ad-ac77-844a3aa36f1c>

de Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. (A. Martonell Trans.). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1949).

de Carvalho, L. (2021). *Representações genderless: mediações entre cultura vivida e registrada em audiovisuais publicitários de moda*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidade Federal de Santa María. <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/25705>

de Lauretis, T. (1989). “La tecnología del género” pp. 1-30. (A. M. Bach y M. Roulet Trans.) En *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London, Macmillan Press. (Trabajo original publicado en 1987).

de Miguel, A. (2011) Los feminismos a través de la Historia. *Mujeres en Red. El periódico feminista*. <https://bit.ly/3NCyR4y>

Del Río, J. (2021, Septiembre 16). El especial significado de la rosa verde que Elliot Page lució en la Gala Met. *La Vanguardia*. <https://bit.ly/3UjH6Gb>

Demogenderless [@demogenderless]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/demogenderless/?hl=es-la>

Designersba [@Designersba]. (26 de abril de 2021). *Esta edición de Designers BA cuenta con un highlight: la celebración de los veinte años de Kostüme*. [Fotografía]. Instagram. <https://bit.ly/4hFXM56>

Designersba [@Designersba]. (05 de noviembre de 2021). *No season.no gender.no age*. [Video]. Instagram. <https://bit.ly/494BTZ5>

Designersba [@Designersba]. (26 de mayo de 2022). *Más fotos de NOT FOR HUMAN SPECIES x @nousestudions en #DesignersBA* [Fotografía]. Instagram. <https://bit.ly/40YmxDw>

Deslandres, I. (1985). *El traje, imagen del hombre*. Tusquets.

Devalle, V. (2007). Fundamentos del diseño. Preguntas a la historia. *Experiencias y Propuestas en la Construcción del Estilo Pedagógico en Diseño y Comunicación*. XV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. 7, 101-103. Universidad de Palermo. <https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/produccion/7863294>

do Bem, N., Coutinho Calvi, G. y Piva Linke, P. (2019). Aspectos identitários da relação entre androginia e moda sem gênero. *Revista científica do Univille. Programa de pós-graduação em design*, 2 (1), 81-90. <https://doi.org/10.21726/pl.v2i1.86>

Durán, V., Flesler, G. y Moretti, C. (2020). Representaciones corporales en las pruebas forenses: un desafío del diseño. En Maffía, D., Gómez, P., Moreno, A. y Moretti, C. (Comps.), *Intervenciones feministas para la igualdad y la justicia*. Editorial Jusbaire. 98-113 <https://editorial.jusbaire.gob.ar/?pagina=producto&id=101>

Eco, H. (2010) *Historia de la Belleza*. Lumen

Efe, (2023, septiembre 29). Loewe, comodidad andrógina. *Fashion Network*. <https://bit.ly/3YnrhQ9>

Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós.

Equipo Elle. (2018, marzo 19). Emiliano Blanco y Camila Milessi, creadores de Kostüme, revelan el proceso creativo que los mantiene siempre vigentes. *Revista Elle. Diario Clarín* https://elle.clarin.com/moda/novedades/kostume-necesitamos-imaginar-mundo-empezar-disenar_0_0ImGOaOJLK.html

Falconí Trávez, D. (2014). Resentir lo queer/cuir/cuy(r) en Ecuador. https://www.academia.edu/7406538/Resentir_lo_queer_cuir_cuy_r_en_Ecuador

Ferrero, C. (2017, Junio 19). Todas las veces que la moda defendió los derechos LGTBQ. *El País*. <https://bit.ly/41g1Ymn>

Friedan, B. (2009). *La Mística de la Feminidad*. Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1963)

Frisa, M. L. (2020). *Las formas de la moda. Cultura, Industria, Mercado*. Ampersand

Gallardo, A., Fermín, F. (2023, diciembre 2). Martín Fierro de la Moda 2023: todos los looks de la alfombra roja más deslumbrante. *Infobae*. <https://bit.ly/3UoUg52>

Geczy, A. y Karaminas, V. (2020). Time, Cruelty and Destruction in Deconstructivist Fashion: Kawakubo, Margiela and Vetements. [Tiempo, crueldad y destrucción al estilo deconstructivista: Kawakubo, Margiela y Vetements] *Zone Moda Journal*, 10(1), 65–77. <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/11088>

Gimenez, D. (2019, Agosto 31). Diseño de autor sobre la pasarela de Bafweek: Mauro Pesoa. *Bloc de moda*. <https://bit.ly/4fmY8M1>

González Carman, A. (2016, septiembre 17). Moda sin género. *La Nación*. <https://bit.ly/3NJ22Tz>

Goñi, M. (2022). Corporalidades, espacios y movilidades. Una etnografía de la 28 Marcha del Orgullo LGBTIQ+ Buenos Aires (2019). *Revista de la Escuela de Antropología*, (31). <https://doi.org/10.35305/rea.viXXXI.190>

Guamán Carvajal, J. C. (2021). *Feminidades y Masculinidades en la Indumentaria*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Palermo. https://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/tesis_guaman.html

Guazzone Di Passalacqua, V. (2021, Mayo 15) Cómo piensa los cuerpos la moda de hoy. *Revista Noticias Diario Perfil*. <https://bit.ly/4hA7Psr>

Gutiérrez, M. L. (2016). Cuerpos desobedientes y contaminaciones desde el humor en los feminismos. La experiencia de Gambas al Ajillo durante la escena *under* porteña de los '80. *Revista Argus-a. Artes y Humanidades*. 6(22). <https://bit.ly/3CShdaH>

Haddad, Y. [@yamilahaddad]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de Instagram] Instagram. <https://bit.ly/4eNX3fy>

Hansen, H. (1959) *Historia gráfica de la moda*. Editorial Juventud.

Herald, J. (2007a). *Fashion of a decade. The 1920s*. Chelsea House Publishers.

Herald, J. (2007b). *Fashion of a decade. The 1970s*. Chelsea House Publishers.

Hiebert, P. (2013) Looking Back at Fashion's Queer History. Paul Hiebert talks with Valerie Steele, co-curator of A Queer History of Fashion, about the new exhibit. [Una mirada retrospectiva a la historia queer de la moda. Paul Hiebert habla con Valerie Steele, co-curadora de A Queer History of Fashion, sobre la nueva exposición.]. <https://bit.ly/3ZhxxRJ>

Redacción. (2018, octubre 3). Dónde estudiar Diseño de Indumentaria en Argentina y en el mundo. *Infobae*. <https://bit.ly/4hooNcU>

Redacción. (2021, marzo 2). Flor de la V compartió una foto de su adolescencia y reflexionó sobre la identidad de género: “Soy travesti de pura cepa”. *Infobae*. <https://bit.ly/40RiaKt>

Irala, M. (2018, Mayo 16). Kostume: identidad minimalista. *La Nación*. <https://bit.ly/40XU13F>

Jackson, J. D. (2002). Social World of Voguing. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 12(2), 26-42 University of Illinois <https://jashm.press.uillinois.edu/12.2/index.html>

J.Itinerante [@j.itinerante]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/j.itinerantee/?hl=es-la>

Johnson, G. (2018, Mayo 7). The Colonization of Ballroom Culture. *IntomoreMag*. <https://www.intomore.com/culture/the-colonization-of-ballroom-culture/>

Joly, V. (2007). *Sociedad, diseño y campo cultural. El caso de la formación y profesionalización del campo del diseño de indumentaria en la UBA*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-024/94>

Joly, V. (2009). *Diseño de vestimenta en la Primera Bienal de Arte Joven. Diálogos entre el arte y la cultura democrática en la Buenos Aires de fines de los 80*. <https://bit.ly/3ZBkHqZ>

Joseph, A. (2013, Enero 12). After a Queer Fashion. [Después de una moda queer]. *PublicBooks*. <https://www.publicbooks.org/after-a-queer-fashion/>

JT [@jtbyjt]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/jtbyjt/?hl=es-la>

Kostume (2024) <https://www.kostumeweb.net/home>

Kostume [@kostumeba]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de Instagram].Instagram. <https://bit.ly/3B3m6x3>

Kovadloff, J. (2019). *La moda y las nuevas identidades en los cambios de siglo*. XIII Jornadas de Sociología. Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-023/602>

Krochmalny, S. (2013). La Kermesse: arte y política en el Rojas. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (2). <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2013-1-02-a02/>

Krongold, V. (s.f). *Página de Inicio* [Página de LinkedIn]. LinkedIn. <https://bit.ly/4fsXbC9>

Laboureau, G. (2018). Batato Barea: Trapero del “under” porteño en los años 80. *Mitologías Hoy*, 17. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.509>

Lago, R. (2014, Agosto 11). Vanesa Krongold: compositora de colecciones. *Revista Exclama*.<https://bit.ly/3V0jyqi>

Larios, K. (2022, Julio 22). Cuando moda y activismo se unen: el fenómeno del Archivo de la Memoria Trans llega a las remeras. *Infobae*.<https://bit.ly/4fSyAqy>

Latin American Fashion Awards (2024) *Proyecto Responsable del Año*. Chain. Argentina <https://bit.ly/3CBGcPH>

Laver, J. (2012). *Breve historia del traje y la moda*. Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1988).

Lázaro, A. (2017, Agosto 23). Lucía Chain presentó Salvaje Silvestre SS18. *La moda en serio*. <https://bit.ly/40QVEBs>

Lázaro, A. (2023, Agosto 11). No es la moda, es el modo. *Revista L'Officiel*. <https://bit.ly/4eIl0oa>

Leite, I., Ribeiro, T. y Waechter, H. (2019). A informação de moda sem gênero nas mídias sociais: o sujeito contemporâneo enquanto agente no processo de construção do vestuário. *Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação (CIDI)* 6(4), 356-367. <https://bit.ly/4gdsHoh>

Leoni, D., Belén, P. (2019). El afiche es. Una aproximación desde la noción de dispositivo. *Revista Arte e Investigación*, (16). <https://doi.org/10.24215/24691488e042>

Lescano, V. (2010). *Prêt-à-rocker: moda y rock en la Argentina*. Planeta

Lescano, V. (2022, Marzo 4). Moda y rock nacional en el museo. *Sucesos de Moda*. <https://sucosdemoda.com/moda-y-rock-nacional-en-el-museo/>

Levensohn, D. (2015, Octubre 01). Club 69. Diversidad es diversión. *BuenosAliens*. <https://bit.ly/3YTbicS>

Lores, A. (2022, mayo 3). Mujeres con esmoquin y hombres con falda: la moda sin etiquetas arrasa en la Met Gala 2022, *Vogue España* <https://bit.ly/497BLbu>

Loureiro, E. (2022). Has genderless become a fashion design label? [¿Lo sin género se ha convertido en una moda?]. *Convergences. Journal of Research and Arts Education*, 15(30), 99-109. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.30.146>

Lucena, D. (2013). Guaridas underground para dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires. *Arte y Sociedad Revista*

de Investigación (ASRI) (4), 1-16.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4288132>

Lucena, D. y Laboureau, G. (2014). El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de *Virus* durante los últimos años de la dictadura militar. *Música Hodie*, 15(2), 192-202.
<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/39771>

Lucena, D y Laboureau, G. (2016). Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80. Edulp

Lucena, D. (2016). Intervenir desde el vestido: sobre las acciones de “Las Inalámbricas” en los años ochenta. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 111-132.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5827832>

Lucena, D. (2019). Moda y under: el bar Bolivia en 1989. *Territorio Teatral*. (19).
<https://bit.ly/3YEF7iq>

Lucia, I. (2023). Identidades inestables en la obra de Copi. *Caracol*. (25).
<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i25p135-160>

Lucia Chain (2024). <https://chain.com.ar/>

Lucía Chain [@luciachain_oficial]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de Instagram].Instagram. <https://bit.ly/3UKOV8m>

Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Paidós

Macías, S. (2020). Copi y el teatro *camp*: el acto de vestir y desvestir como una ontología de la identidad en la obra teatral Eva Perón. *L'Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes*. (10), 27-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7677743>

Maristany, J. (2013). Del pudor en el lenguaje: notas sobre lo queer en la Argentina. *Lectures Du Genre*. (10), 102-111. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/6722>

Martínez Pozo, L. (2018). Disidencias sexuales y corporales: Articulaciones, rupturas y mutaciones. *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad*, 17(1).
<https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol17-issue1-fulltext-1141>

Maurello, M.E. (2021, Febrero 26). Kostüme. Para nosotros siempre tiene que haber un porcentaje de riesgo. *La Nación*. <https://bit.ly/3D0pxFs>

Maurello, M. E. (2020, Marzo 14). Romina Cardillo. "Matar animales para hacer moda es pasado". *La Nación*. <https://bit.ly/4eXO4Jj>

McEvoy, A. (2007) *Fashion of a decade. The 1990's*. Chelsea House Publishers.

Melo, A. (2024, Julio 3). "El traje. Forma, función y estilo", de Christopher Breward. Historia política de la prenda que cruza tradición, poder y masculinidad. - *Página 12*. <https://bit.ly/4e3xmHd>

Met Museum (2019). <https://bit.ly/4insJvg>

Miniteando (2020, abril 5) *Romina Cardillo: el futuro de la moda argentina* <https://bit.ly/3AZI7Ne>

Mon, L. (2013). Diseño en Argentina. "Hacia la construcción de nuevos paradigmas" *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (44), 83-98. <https://doi.org/10.18682/cdc.v44i44.1584>

Monroy Cuellar, N. (2020). La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 6(52), 100-131. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i52.7224>

Nadur, F. (2022). Artification: la interacción entre moda y arte contemporáneo en el proceso de construcción de identidad marcaria. Estudio de caso: Kostüme. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (152), 19-51. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi152.6677>

Nous Étudions [@nousestudions]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de Instagram]. Instagram. <https://bit.ly/3Oh9HbM>

Nunes Barbosa, L. (2021). Voguing, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(10), 144-161. <https://doi.org/10.14483/25009311>.

Palacios, C. (2018, noviembre 23). Lucía Chain, la diseñadora que tiñe sus prendas con remolacha, yerba mate y cebolla. *La Nación*. <https://bit.ly/3YIzJKb>.

Ochoa, A. (2021, septiembre 7). Met Gala: recuerda todas las temáticas de 2015 a 2021. *ADMagazine* <https://bit.ly/4gjLnC9>

Pérez, L. (2018, mayo). Lucía Chain, la diseñadora de nuestro tiempo. *Bloc de moda*. <https://bit.ly/4eVelIv>

Pérez, L. (2018, diciembre 26). Romina Cardillo de Nous Etudions: “El futuro de la moda son los biotextiles. *El Cronista*. <https://bit.ly/4hZT7uF>

Pérez, L. (2019, abril 4). El emprendedor argentino que llega a Barcelona con su marca de ropa reciclada. *El Cronista*. <https://bit.ly/4fZHC4T>

Pérez, L. (2019, diciembre 17). Quién es Lucía Chain, la diseñadora centennial que crea ropa ecológica. *El Cronista*. <https://bit.ly/3V0jJ4W>

Pérez, L. (2020, diciembre 6). La misión de Seedy González Paz, el albacea de Batato Barea, Omar Chabán y toda una época del under porteño. *Almagro Revista*. <https://bit.ly/4fXD4f7>

Pérez, L. (2021, junio 28). En el archivo: Andrés Baño en la Primera Bienal de Arte Joven. *L'Officiel*. <https://bit.ly/4fAglpT>

Pérez, L. (2022, mayo 13). Anticipo Nous. *L'Officiel*. <https://bit.ly/3CE3bcR>

Pérez, L. (2022, mayo 17). Adelanto exclusivo: Chain presenta Lucía Chain. *L'Officiel*. <https://bit.ly/3Zgw4Vj>

Pérez Méndez, M.J. (2019, mayo 7). La Gala Met 2019 ha sido la noche en la que saltarse el ‘dress code’, en realidad, tuvo mucho sentido. *Vogue España* <https://bit.ly/4hRLVAZ>

Pineau, N. (2017). Maricas en Buenos Aires. Tensiones entre modelos artísticos y modelos de homosexualidad. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. (11). <https://bit.ly/4icTv9B>

Pinto Luna, C. (2017). *Análise das práticas representacionais do mercado da moda “sem gênero”*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidade do Grande Rio <https://bit.ly/49oKwxJ>

Piraquive Ruiz, A. (2014). *La nueva arquitectura del vestido. La influencia del deconstructivismo en el diseño de indumentaria*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Palermo.

Polhemus, T. (2010). *Street style: from sidewalk to catwalk*. PYMCA

Powers, A. (1998, septiembre 4). Marilyn Manson: Mechanicals Animals. *Rolling Stone* <https://bit.ly/4i0ZNsq>

Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Ópera Prima

Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa Calpe

Pujal Llombart, M., Amigot Leache, P. (2010). El binarismo de género como dispositivo de poder social, corporal y subjetivo. *Quaderns de Psicologia*, 12(2), 131-148. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.770>

Quispe, F. [@feliquispe]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram].Instagram. <https://bit.ly/40RiPLX>

Qaos Queer [@qaosqueer]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/qaos.queer/?hl=es-la>

Redacción Clarín. (2019, Marzo 21). La moda sustentable llega con todo a las zapatillas. *Diario Clarín* <https://bit.ly/3YW8k8z>

Reis, B., Miguel, R., Pereira, M., Azevedo, S., Jerónimo, N. A. (2018, Octubre 1). *Genderless Clothing Issues in Fashion*. [Conferência]. 1st International Textile Design Conference, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. <https://bit.ly/3ZkZwrV>

Requejo, L. (2023, marzo 31). En el día de la Visibilidad Trans, un relato de construcción. La cooperativa Nadia Echazú apuesta por la no discriminación. *Página 12*.<https://bit.ly/3Z2h2ku>

Riello, G. (2016). *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. G.G.

Ropa Revolver [@roparevolver]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram <https://www.instagram.com/roparevolver/?hl=es-la>

Rosa, M. L. (2015). Transgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura. *Artelogie*, (8), 1-25. <https://doi.org/10.4000/artelogie.638>

Rosalind, J. (2020, junio 6). 11 grandes momentos ‘queer’ de las pasarelas. *Vogue España* <https://bit.ly/4hWOgdU>

Sabino, C. A. (1992). *El proceso de investigación*. Ed. Panapo

Sales, A. (2014, enero 22). Dior Invierno 2024: Kim Jones redefine la alta costura masculina. *Glamour México*. <https://bit.ly/4eEyth4>

Saltzman, A. (2017). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Paidós.

Saltzman, A. (2019). *La metáfora de la piel en el proceso proyectual de la vestimenta*. [Tesis doctoral publicada]. Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/62891>

Sánchez, M. (2021, marzo 28). Zero waste y plantbased: la historia de una diseñadora argentina que apuesta por la sustentabilidad. *Infobae*. <https://bit.ly/4eLthI6>

Saulquin, S. (2019) *Historia de la moda y el diseño argentino desde 1776*. Nabuko/Diseño Editorial.

Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P. y Elbert, R. (2005). *Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. CLACSO.

Serrão Vial, C. R. (2017). *Moda Sem Gênero: A Solução Para Indústria Da Moda Infantil E A Erotização Precoce*. Colóquio de Moda, Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda ABEPEM

Scatolón, R. (2020, septiembre 14). Tomás Würschmidt: «La curiosidad ante todo» *In Mendoza Revista*. <https://inmendoza.com/tomas-wurschmidt-la-curiosidad-ante-todo/>

Scofield, M. (2022, noviembre 26). Todo lo que Alessandro Michele le ha dado a Gucci (y a la moda). *Harpers Bazaar España*. <https://bit.ly/3OF2kv5>

Siempre Formosa (2019, octubre). El diseñador formoseño Mauro Pesoa ganó el Martín Fierro de la Moda 2019. *Siempre Formosa*. <https://bit.ly/3YpCuzF>

Sontag, S. (1996). “Notas sobre lo camp” en *Contra la Interpretación*. (Traducción de Vazquez Rial, H.) Alfaguara (Trabajo original publicado en 1966).

Soto, H. (2021). Nuevas encrucijadas en la moda masculina: mirar el pasado para entender el presente. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (127). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi127.4583>

Steele, V. (Ed.) (2013) A queer history of fashion: from the closet to the catwalk. En *A queer history of fashion: from the closet to the catwalk*. Yale University Press

Steele, V. (2018). *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*. Ampersand

Suárez Miranda, M.J. (2022). *La vestimenta de la mujer política como instrumento de poder. El caso de Margaret Thatcher 1979-1990*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Palermo. <https://bit.ly/3ZG95Dq>

Tellado, F. [@florenciatellado]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram]. Instagram. <https://bit.ly/3CEaj8Y>

Tenorio, D. (2021). Tecno-kitsch: Vogue, violencia y la noche en House of Apocalipstick. *Cuadernos Del CILHA*, (34), 1-23. <https://doi.org/10.48162/rev.34.010>

The Museum at FIT (2013). *A queer History of Fashion. From the Closet to the Catwalk* <https://exhibitions.fitnyc.edu/>

The Museum at FIT. [@museumatFIT]. *From Goodwill to Grunge: The Joyful Rebellion of Vintage Fashion*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado en (Septiembre 14, 2021). <https://bit.ly/3BdOg8I>

Torras, M. (2005). Más paradojas que ofrecer: propuestas para una política queer. *Asparkía: investigació feminista* (16), 199-216. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=202347>

Traducido al español [@caneteUk]. *My Pill with Bill Arning, a Forefather of Curating and Collecting Gay Art since the AIDS Crisis*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado en Febrero 29, 2020 <https://bit.ly/3CPipvm>

Traversa, O. (1997) *Cuerpos de papel*. Gedisa

Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Revista Signo & Seña*, (12) 231-248. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=858987>

Traversa, O. (2009). Dispositivo – enunciación: en torno a sus modos de articularse” en *Estéticas de la vida cotidiana*. *Revista Figuraciones* (6) <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1086>

Trujillo, (2016). La protesta dentro de la protesta. Activismos queer/cuir y feministas en el 15M. *Encrucijadas*. *Revista Crítica de Ciencias Sociales*, (12). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5889885>

Trupía, A. (2022). Avances de una investigación doctoral: los transformismos porteños como activismo de las disidencias. *Actas VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. <https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/produccion/10235177>

The Museum at FIT. [@museumatFIT]. *From Goodwill to Grunge: The Joyful Rebellion of Vintage Fashion*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado en (Septiembre 14, 2021).<https://bit.ly/3BdOg8I>

Urcelay, L. at al. (2021, julio). *Las prácticas del vestir en la cultura Ballroom*. [Ponencia]. V Foro Virtual de Cátedras Innovadoras. Semana Virtual Internacional de Diseño. Universidad de Palermo, Argentina. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/5661>

Urcelay, L. (2023). La construcción de la moda sin género en Argentina. Casos de estudio: Kostüme, Lucía Chain y Vanesa Krongold. 2018-2023. *Cuaderno 211. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Anexo 5. Programa Becarios de Investigación 2023. 173-194

Urcelay, L. (2023).Spot publicitario Más de lo que ves. ¿Artificación o estrategia marcaría?. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño y Comunicación*, (202). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi202.9834>

Vanesa Krongold [@vanesakrongold] (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/vanesakrongold/?hl=es-la>

Valladares, C. (2020). La indumentaria como voz de protesta. Los pañuelos verdes en la subversión del género, en el marco de la lucha por la legalización del aborto en Argentina [Tesis de Maestría no publicada].Universidad de Palermo.https://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/tesis_valladares.html

Vázquez Saenz, H. (2022). Évita, Irina y Loretta: diversidad sexual e identidad fluida en el teatro de Copi. *Anales de Filología Francesa*, (30) <https://doi.org/10.6018/analesff.497871>

Vicente, A. (2018, junio 27). Dior mete a los hombres en el armario (femenino). *El País*. <https://bit.ly/4eAVeIW>

Villalba, M.E., Boy, M. y Maltz, T. (2018). Militancias LGBT y políticas de Estado: de la represión a la ciudadanía sexual. Argentina, 1969-2015. *Ts. Territorios. Revista de trabajo social*, (2), 47-64. Recuperado a partir de <https://bit.ly/4fOiXAg>

Villamax, G. (s.f). Inicio [Página de LinkedIn]. LinkedIn. Recuperado el 7 de octubre de 2024, de <https://bit.ly/4eIAHMn>

Wayar, M. (2019, marzo, 8). Marlene Wayar, patriarcado y biologicismo. *Anfibia*. <https://bit.ly/4fZsEeT>

Wayar, M. (2021). *Furia Travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales. (Trabajo original publicado en 1992).

Yago Blass [@yagobalss9877]. *Archivos de Batato Barea. Crudo. hd*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado en Febrero 17, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=YiZnst9NAAY&t=3070s>

Yuni, J. y Urbano, C. (2000). *Investigación etnográfica e investigación acción*. Brujas.

Zambrini, L. (2009). Prácticas del vestir y cambio social. La moda como discurso. *Question/Cuestión*, 1. <https://bit.ly/4fYbbnm>

Zambrini, L. & Iadevito, P. (2009). Feminismo filosófico y pensamiento postestructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina. *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*, 2 162-180. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=293322969008>

Zambrini, L. (2012). Prácticas travestis: teorías y debates sobre corporalidades disruptivas. *Revista Artemis*, 13, 42-61. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/239815>

Zambrini, L. (2013) De metonimias y metáforas sobre géneros y corporalidades travestis en la prensa digital local. *Avatares de la comunicación y la cultura*, (5). <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/85621>

Zambrini, L. (2019a) Tránsitos de género en el vestir. *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. (227) <https://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=11272>

Zambrini, L. (2019b). La impronta femenina en la Bauhaus: Un relato incómodo. *XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. <https://www.aacademica.org/000-023/605>

Ziezkowski, A. (2023). Genderless: ¿tendencia de moda o antimoda? *Cuaderno 196 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. <https://bit.ly/3AV3nDV>

Bibliografía

Abed Zaher, M. (2017). De À la Garçonne a Lagerfeld do legado andrógino de chanel ao não-gênero atual. *Grau Zero. Revista de Crítica Cultural*, 5(2), 87-103. <https://bit.ly/4ga6M0G>

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26 (73), 249-264.

Allen, B. D. (2021). *Martin Margiela and the Japanese Designers: An Exploration of Cultural Exchange Through Fashion*. [Martin Margiela y los diseñadores japoneses: una exploración del intercambio cultural a través de la moda.]. [Proyecto Senior de Pregrado] Undergraduate Senior Projects]. Bard College. <https://bit.ly/3YRfaeg>

Alvarado Pérez, M. P. (2020) *Ropa Queer: cuerpos que se visten para romper estereotipos de género*. [Tesis de Grado]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://bit.ly/4ij4dLC>

Álvarez Vidorreta, F. Cadena Portal, J. de Cusa Ramos, J. Majoral Sanfeliú, J. Ribó Boadella, A. Ulsamer Puiggarí, F. Velasco Antonino, J.L. (1984). *Estilos del mueble*. CEAC.

Amestoy, M. Siachoque, N. y Urcelay, L. (2019). *La retórica de la pose en el vogue femme*. [Tesis de Grado]. Universidad Nacional de las Artes. <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1708>

Arpajou, L. [@luzarpajou]. (s.f.) *Página de inicio* [Página de Instagram]. Instagram. <https://bit.ly/48KwO87>

Archetto, M. B. (2024, mayo 07). Qué es la Met Gala, cómo se elige el tema y cuándo se lleva a cabo. *Vogue México*
<https://bit.ly/48YFqZ2>

Avellaneda, D. (2006). *Debajo del vestido y por encima de la piel. Historia de la ropa interior femenina*. Nobuko

Ávila Francés, M. (2016). *El preciso recorrido por la teoría e historia del movimiento feminista*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Castilla-La Mancha.
<https://bit.ly/4idIrsJ>

Bandoleiro [@bandoleiroba]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram]. Instagram.
<https://www.instagram.com/bandoleiro.ba/?hl=es-la>

Baker, P. (2007a) *Fashion of a decade. The 1940s*. Chelsea House Publishers.

Baker, P. (2007b) *Fashion of a decade. The 1950s*. Chelsea House Publishers.

Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda y otros escritos*. Paidós.

Blackmamba [@beblackmamba]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram]. Instagram.
<https://www.instagram.com/beblackmamba/?hl=es-la>

Bellucci, M. Rapisardi, F. (1999). Alrededor de la identidad. Las luchas políticas del presente. *Nueva sociedad*, (162), 40-53.

Benitez Emilse [benitezemilse]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram]. Instagram.
<https://www.instagram.com/benitezemilse/?hl=es-la>

Best, K. (2019). *El estilo entre líneas: Una historia del periodismo de moda*. Ampersand.

Bevacqua, G. (2019) “Deformances”: recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014). *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. (29), 130-155. <https://bit.ly/3YiB2zc>

Borrelli-Persson, L. (2019 mayo 2). Gaultier’s Muse Tanel Bedrossiantz Is the King of Runway Camp. *Vogue Magazine*. <https://bit.ly/3BZQmt0>

Buján, F. (2010). Hacia una semiótica de las interfaces digitales: subjetividad e intersubjetividad en un entorno virtual de formación. *Estudios semióticos*, (6), 40–48.
<https://bit.ly/4fXMnMC>

Buján, F (2012) *La formación en la crítica y difusión de las artes a través del dispositivo hipermedial dinámico*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Nacional de Rosario.<https://bit.ly/4ii1kuu>

Butler, J. (1990) *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. En Sue-Ellen Case (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, 270-282. The Johns Hopkins University Press

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. (A. Bixio Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1993)

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (M.A.Muñoz Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).

Cabrera, C., Sánchez, M. y Calloway, C. (2016) *Política y corporalidades. Las marchas del orgullo LGBTTIQ en Argentina*. XII Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología -Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.<https://www.aacademica.org/000-044/542>

Caminada Rossetti, L. (2020). Cuerpos infectos: Copi, Perlongher y Evita en Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente. *Otras Modernidades. Revista de estudios literarios y culturales*. (24) 240-255. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14638>

Castro, A. (2012). *Pioneras del diseño en Argentina*. Ciclo Open DC. Universidad de Palermo. <https://bit.ly/49kJdQu>

Ciosescu, S. (2021, mayo 27). Kostume: diseñamos sólo lo que nos gusta. *Revista Viva.Diario Clarín*
<https://bit.ly/3NFQrEQ>

Contributor, G. (2022, abril 12). Romper los esquemas binarios: la próxima frontera del mundo de la moda. *Fashion United* <https://bit.ly/4fjbuci>

Croizet, F. (2019). Evitas queer en las calles de Buenos Aires. *Índex. Revista de arte contemporáneo*. (08), 134–141.<https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/268>

Dana, M. (2020). *Moda no binaria: análisis socio comunicativo de un cambio epocal*. [Tesis de grado].Universidad Nacional de Rosario.
<https://rephip.unr.edu.ar/items/499782c0-d47f-47ad-ac77-844a3aa36f1c>

de Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. (A. Martonell Trans.). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1949).

de Carvalho, L. (2021). *Representações genderless: mediações entre cultura vivida e registrada em audiovisuais publicitários de moda*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidade Federal de Santa Maria. <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/25705>

de Lauretis, T. (1989). “La tecnología del género” pp. 1-30. (A. M. Bach y M. Roulet Trans.) En *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London, Macmillan Press. (Trabajo original publicado en 1987).

de Miguel, A. (2011) Los feminismos a través de la Historia. *Mujeres en Red. El periódico feminista*. <https://bit.ly/3NCyR4y>

Del Río, J. (2021, septiembre 16). El especial significado de la rosa verde que Elliot Page lució en la Gala Met. *La Vanguardia*. <https://bit.ly/3UjH6Gb>

Demogenderless [@demogenderless]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/demogenderless/?hl=es-la>

Designersba [@Designersba]. (26 de abril de 2021). *Esta edición de Designers BA cuenta con un highlight: la celebración de los veinte años de Kostüme*. [Fotografía]. Instagram. <https://bit.ly/4hFXM56>

Designersba [@Designersba]. (05 de noviembre de 2021). *No season.no gender.no age*. [Video]. Instagram. <https://bit.ly/494BTZ5>

Designersba [@Designersba]. (26 de mayo de 2022). *Más fotos de NOT FOR HUMAN SPECIES x @nousestudios en #DesignersBA* [Fotografía]. Instagram. <https://bit.ly/40YmxDw>

Deslandres, I. (1985). *El traje, imagen del hombre*. Tusquets.

Devalle, V. (2007). Fundamentos del diseño. Preguntas a la historia. *Experiencias y Propuestas en la Construcción del Estilo Pedagógico en Diseño y Comunicación*. XV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. 7, 101-103. Universidad de Palermo. <https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/produccion/7863294>

Di Bella, D. (2023). Intervenciones del Diseño: Gestión de Diseño para la Transición Experiencia Diseño en Perspectiva 2022-2026. *Cuaderno 195 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* pp 25-64. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi195.9631>

do Bem, N., Coutinho Calvi, G. y Piva Linke, P. (2019). Aspectos identitários da relação entre androginia e moda sem gênero. *Revista científica do Univille. Programa de pós-graduação em design*, 2 (1), 81-90. <https://doi.org/10.21726/pl.v2i1.86>

Durán, V., Flesler, G. y Moretti, C. (2020). Representaciones corporales en las pruebas forenses: un desafío del diseño. En Maffía, D., Gómez, P., Moreno, A. y Moretti, C. (Comps.), *Intervenciones feministas para la igualdad y la justicia*. Editorial Jusbares. 98-113 <https://editorial.jusbares.gob.ar/?pagina=producto&id=101>

Eco, H. (2010) *Historia de la Belleza*. Lumen

Efe, (2023, septiembre 29). Loewe, comodidad andrógina. *Fashion Network*. <https://bit.ly/3YnrhQ9>

Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós.

Equipo Elle. (2018, marzo 19). Emiliano Blanco y Camila Milessi, creadores de Kostüme, revelan el proceso creativo que los mantiene siempre vigentes. *Revista Elle. Diario Clarín* https://elle.clarin.com/moda/novedades/kostume-necesitamos-imaginar-mundo-empezar-disenar_0_0ImGOaOJLK.html

Falconí Trávez, D. (2014). Resentir lo queer/cuir/cuy(r) en Ecuador. https://www.academia.edu/7406538/Resentir_lo_queer_cuir_cuy_r_en_Ecuador

Ferrero, C. (2017, Junio 19). Todas las veces que la moda defendió los derechos LGTBQ. *El País*. <https://bit.ly/41g1Ymn>

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber Siglo XXI*. (Trabajo original publicado en 1976).

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo XXI*. (Trabajo original publicado en 1975).

Friedan, B. (2009). *La Mística de la Feminidad*. Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1963)

Frisa, M. L. (2020). *Las formas de la moda. Cultura, Industria, Mercado*. Ampersand

Gallardo, A., Fermín, F. (2023, diciembre 2). Martín Fierro de la Moda 2023: todos los looks de la alfombra roja más deslumbrante. *Infobae*. <https://bit.ly/3UoUg52>

Geczy, A. y Karaminas, V. (2020). Time, Cruelty and Destruction in Deconstructivist Fashion: Kawakubo, Margiela and Vetements. [Tiempo, crueldad y destrucción al estilo deconstructivista: Kawakubo, Margiela y Vetements] *Zone Moda Journal*, 10(1), 65–77. <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/11088>

Gimenez, D. (2019, agosto 31). Diseño de autor sobre la pasarela de Bafweek: Mauro Pesoa. *Bloc de moda*. <https://bit.ly/4fmY8M1>

González Carman, A. (2016, septiembre 17). Moda sin género. *La Nación*. <https://bit.ly/3NJ22Tz>

Goñi, M. (2022). Corporalidades, espacios y movilidades. Una etnografía de la 28 Marcha del Orgullo LGBTIQ+ Buenos Aires (2019). *Revista de la Escuela de Antropología*, (31). <https://doi.org/10.35305/rea.viXXXI.190>

Gombrich, E. (1990). *Historia del Arte*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1972).

Guamán Carvajal, J. C. (2021). *Feminidades y Masculinidades en la Indumentaria*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Palermo. https://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseño/tesis_guaman.html

Guazzone Di Passalacqua, V. (2021, Mayo 15) Cómo piensa los cuerpos la moda de hoy. *Revista Noticias Diario Perfil*. <https://bit.ly/4hA7Psr>

Gutiérrez, M. L. (2016). Cuerpos desobedientes y contaminaciones desde el humor en los feminismos. La experiencia de Gambas al Ajillo durante la escena *under* porteña de los '80. *Revista Argus-a. Artes y Humanidades*. 6(22). <https://bit.ly/3CShdaH>

Haddad, Y. [@yamilahaddad]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de Instagram] Instagram. <https://bit.ly/4eNX3fy>

Hansen, H. (1959) *Historia gráfica de la moda*. Editorial Juventud.

Herald, J. (2007a). *Fashion of a decade. The 1920s*. Chelsea House Publishers.

Herald, J. (2007b). *Fashion of a decade. The 1970s*. Chelsea House Publishers.

Hiebert, P. (2013) Looking Back at Fashion's Queer History. Paul Hiebert talks with Valerie Steele, co-curator of A Queer History of Fashion, about the new exhibit. [Una mirada retrospectiva a la historia queer de la moda. Paul Hiebert habla con Valerie Steele, co-curadora de A Queer History of Fashion, sobre la nueva exposición.]. <https://bit.ly/3ZhXRXJ>

Redacción. (2018, octubre 3). Dónde estudiar Diseño de Indumentaria en Argentina y en el mundo. *Infobae*. <https://bit.ly/4hooNcU>

Redacción. (2021, marzo 2). Flor de la V compartió foto de su adolescencia y reflexionó sobre la identidad de género: “Soy travesti de pura cepa”. *Infobae*. <https://bit.ly/40RiaKt>

Irala, M. (2018, mayo 16). Kostume: identidad minimalista. *La Nación*. <https://bit.ly/40XUI3F>

Jackson, J. D. (2002). Social World of Voguing. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 12(2), 26-42 University of Illinois <https://jashm.press.uillinois.edu/12.2/index.html>

J.Itinerante [@j.itinerante]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/j.itinerantee/?hl=es-la>

Johnson, G. (2018, Mayo 7). The Colonization of Ballroom Culture. *IntomoreMag*. <https://www.intomore.com/culture/the-colonization-of-ballroom-culture/>

Joly, V. (2007). *Sociedad, diseño y campo cultural. El caso de la formación y profesionalización del campo del diseño de indumentaria en la UBA*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-024/94>

Joly, V. (2009). *Diseño de vestimenta en la Primera Bienal de Arte Joven. Diálogos entre el arte y la cultura democrática en la Buenos Aires de fines de los 80*. <https://bit.ly/3ZBkHqZ>

Joseph, A. (2013, enero 12). After a Queer Fashion. [Después de una moda queer]. *PublicBooks*. <https://www.publicbooks.org/after-a-queer-fashion/>

JT [@jtbyjt]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/jtbyjt/?hl=es-la>

Kostume (2024) <https://www.kostumeweb.net/home>

Kostume [@kostumeba]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de Instagram].Instagram. <https://bit.ly/3B3m6x3>

Kovadloff, J. (2019). *La moda y las nuevas identidades en los cambios de siglo*. XIII Jornadas de Sociología. Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-023/602>

Krochmalny, S. (2013). La Kermesse: arte y política en el Rojas. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (2). <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2013-1-02-a02/>

Krongold, V. (s.f). *Página de Inicio* [Página de LinkedIn]. LinkedIn...<https://bit.ly/4fsXbC9>

Laboureau, G. (2018). Batato Barea: Trapero del “under” porteño en los años 80. *Mitologías Hoy*, 17. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.509>

Lago, R. (2014, agosto 11). Vanesa Krongold: compositora de colecciones. *Revista Exclama*.<https://bit.ly/3V0jyqi>

Larios, K. (2022, julio 22). Cuando moda y activismo se unen: el fenómeno del Archivo de la Memoria Trans llega a las remeras. *Infobae*.<https://bit.ly/4fSyAqy>

Latin American Fashion Awards (2024) *Proyecto Responsable del Año*. Chain. Argentina <https://bit.ly/3CBGcPH>

Laver, J. (2012). *Breve historia del traje y la moda*. Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1988).

Lázaro, A. (2017, agosto 23). Lucía Chain presentó Salvaje Silvestre SS18. *La moda en serio*. <https://bit.ly/40QVEBs>

Lázaro, A. (2023, agosto 11). No es la moda, es el modo. *Revista L'Officiel*. <https://bit.ly/4eIl0oa>

Leite, I., Ribeiro, T. y Waechter, H. (2019). A informação de moda sem gênero nas mídias sociais: o sujeito contemporâneo enquanto agente no processo de construção do vestuário. *Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação (CIDI)* 6(4), 356-367. <https://bit.ly/4gdsHoh>

Leoni, D., Belén, P. (2019). El afiche es. Una aproximación desde la noción de dispositivo. *Revista Arte e Investigación*, (16). <https://doi.org/10.24215/24691488e042>

Lescano, V. (2010). *Prêt-à-rocker: moda y rock en la Argentina*. Planeta

Lescano, V. (2022, marzo 4). Moda y rock nacional en el museo. *Sucesos de Moda*. <https://sucesosdemoda.com/moda-y-rock-nacional-en-el-museo/>

Levensohn, D. (2015, octubre 01). Club 69. Diversidad es diversión. *BuenosAliens*. <https://bit.ly/3YTbicS>

Llorente Villasevil (2018). *Encuentros entre la arquitectura y la indumentaria y la moda (1982-2010): espacios, agentes y mecanismos de diálogo e interacción. Desde los dispositivos curatoriales a la fertilización*. [Tesis de Doctorado, no publicada. Universidad de Madrid.

Lores, A. (2022, mayo 3). Mujeres con esmoquin y hombres con falda: la moda sin etiquetas arrasa en la Met Gala 2022, *Vogue España* <https://bit.ly/497BLbu>

Loureiro, E. (2022). Has genderless become a fashion design label? [¿Lo sin género se ha convertido en una moda?]. *Convergences. Journal of Research and Arts Education*, 15(30), 99-109. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.30.146>

Lucena, D. (2013). Guaridas underground para dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires. *Arte y Sociedad Revista de Investigación* (ASRI) (4), 1-16. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4288132>

Lucena, D. y Laboureau, G. (2014). El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de *Virus* durante los últimos años de la dictadura militar. *Música Hodie*, 15(2), 192-202. <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/39771>

Lucena, D y Laboureau, G. (2016). Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80. *EduLP*

Lucena, D. (2016). Intervenir desde el vestido: sobre las acciones de “Las Inalámbricas” en los años ochenta. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 111-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5827832>

Lucena, D. (2019). Moda y under: el bar Bolivia en 1989. *Territorio Teatral*. (19). <https://bit.ly/3YEF7iq>

Lucia, I. (2023). Identidades inestables en la obra de Copi. *Caracol*. (25). <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i25p135-160>

Lucia Chain (2024). <https://chain.com.ar/>

Lucía Chain [@luciachain_official]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de Instagram].Instagram. <https://bit.ly/3UKOV8m>

Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Paidós

Macías, S. (2020). Copi y el teatro *camp*: el acto de vestir y desvestir como una ontología de la identidad en la obra teatral Eva Perón. *L'Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes*. (10), 27-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7677743>

Maristany, J. (2013). Del pudor en el lenguaje: notas sobre lo queer en la Argentina. *Lectures Du Genre*. (10), 102-111. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/6722>

Martínez Barreiro, A. (1998). *La moda en las sociedades modernas*. Tecnos.

Martínez Pozo, L. (2018). Disidencias sexuales y corporales: Articulaciones, rupturas y mutaciones. *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad*, 17(1). <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol17-issue1-fulltext-1141>

Maurello, M.E. (2021, febrero 26). Kostüme. Para nosotros siempre tiene que haber un porcentaje de riesgo. *La Nación*. <https://bit.ly/3D0pxFs>

Maurello, M. E. (2020, marzo 14). Romina Cardillo. “Matar animales para hacer moda es pasado”. *La Nación*. <https://bit.ly/4eXO4Jj>

McEvoy, A. (2007) *Fashion of a decade. The 1990's*. Chelsea House Publishers.

Melo, A. (2024, julio 3). "El traje. Forma, función y estilo", de Christopher Breward. Historia política de la prenda que cruza tradición, poder y masculinidad. - *Página 12*. <https://bit.ly/4e3xmHd>

Met Museum (2019). <https://bit.ly/4insJvg>

Miniteando (2020, abril 5) *Romina Cardillo: el futuro de la moda argentina* <https://bit.ly/3AZI7Ne>

Mon, L. (2013). Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas” *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (44), 83-98. <https://doi.org/10.18682/cdc.v44i44.1584>

Monroy Cuellar, N. (2020). La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 6(52), 100-131. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i52.7224>

Nadur, F. (2022). Artification: la interacción entre moda y arte contemporáneo en el proceso de construcción de identidad marcaria. Estudio de caso: Kostüme. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (152), 19-51. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi152.6677>

Nous Étudions [@nousetudions]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de Instagram]. Instagram. <https://bit.ly/3Oh9HbM>

Nunes Barbosa, L. (2021). Voguing, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(10), 144-161. <https://doi.org/10.14483/25009311>.

Palacios, C. (2018, noviembre 23). Lucía Chain, la diseñadora que tiñe sus prendas con remolacha, yerba mate y cebolla. *La Nación*. <https://bit.ly/3YIzJKb>.

Ochoa, A. (2021, septiembre 7). Met Gala: recuerda todas las temáticas de 2015 a 2021. *ADMagazine* <https://bit.ly/4gjLnC9>

Pérez, L. (2018, mayo). Lucía Chain, la diseñadora de nuestro tiempo. *Bloc de moda*. <https://bit.ly/4eVelIv>

Pérez, L. (2018, diciembre 26). Romina Cardillo de Nous Etudions: “El futuro de la moda son los biotextiles. *El Cronista*. <https://bit.ly/4hZT7uF>

Pérez, L. (2019, abril 4). El emprendedor argentino que llega a Barcelona con su marca de ropa reciclada. *El Cronista*. <https://bit.ly/4fZHC4T>

Pérez, L. (2019, diciembre 17). Quién es Lucía Chain, la diseñadora centennial que crea ropa ecológica. *El Cronista*. <https://bit.ly/3V0jJ4W>

Pérez, L. (2020, diciembre 6). La misión de Seedy González Paz, el albacea de Batato Barea, Omar Chabán y toda una época del under porteño. *Almagro Revista*. <https://bit.ly/4fXD4f7>

Pérez, L. (2021, junio 28). En el archivo: Andrés Baño en la Primera Bienal de Arte Joven. *L'Officiel*. <https://bit.ly/4fAglpT>

Pérez, L. (2022, mayo 13). Anticipo Nous. *L'Officiel*. <https://bit.ly/3CE3bcR>

Pérez, L. (2022, mayo 17). Adelanto exclusivo: Chain presenta Lucía Chain. *L'Officiel*. <https://bit.ly/3Zgw4Vj>

Pérez Méndez, M.J. (2019, mayo 7). La Gala Met 2019 ha sido la noche en la que saltarse el 'dress code', en realidad, tuvo mucho sentido. *Vogue España* <https://bit.ly/4hRLVAZ>

Pineau, N. (2017). Maricas en Buenos Aires. Tensiones entre modelos artísticos y modelos de homosexualidad. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. (11). <https://bit.ly/4icTv9B>

Pinto Luna, C. (2017). *Análise das práticas representacionais do mercado da moda "sem gênero"*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidade do Grande Rio <https://bit.ly/49oKwxJ>

Piraquive Ruiz, A. (2014). *La nueva arquitectura del vestido. La influencia del deconstructivismo en el diseño de indumentaria*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Palermo.

Polhemus, T. (2010). *Street style: from sidewalk to catwalk*. PYMCA

Powers, A. (1998, septiembre 4). Marilyn Manson: Mechanicals Animals. *Rolling Stone* <https://bit.ly/4i0ZNsq>

Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Ópera Prima

Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa Calpe

Pujal Llombart, M., Amigot Leache, P. (2010). El binarismo de género como dispositivo de poder social, corporal y subjetivo. *Quaderns de Psicologia*, 12(2), 131-148. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.770>

Quispe, F. [@feliquispe]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram].Instagram. <https://bit.ly/40RiPLX>

Qaos Queer [@qaosqueer]. (s.f.). *Página de inicio* [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/qaos.queer/?hl=es-la>

Redacción Clarín. (2019, Marzo 21). La moda sustentable llega con todo a las zapatillas. *Diario Clarín* <https://bit.ly/3YW8k8z>

Reis, B., Miguel, R., Pereira, M., Azevedo, S., Jerónimo, N. A. (2018, Octubre 1). *Genderless Clothing Issues in Fashion*. [Conferência]. 1st International Textile Design Conference, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. <https://bit.ly/3ZkZwrV>

Requejo, L. (2023, marzo 31). En el día de la Visibilidad Trans, un relato de construcción. La cooperativa Nadia Echazú apuesta por la no discriminación. *Página 12*.<https://bit.ly/3Z2h2ku>

Riello, G. (2016). *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. G.G.

Racinet, A. (2004). Historia del vestido. *Libsa*

Ropa Revolver [@roparevolver]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram <https://www.instagram.com/roparevolver/?hl=es-la>

Rosa, M. L. (2015). Transgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura. *Artelogie*, (8), 1-25. <https://doi.org/10.4000/artelogie.638>

Rosalind, J. (2020, junio 6). 11 grandes momentos ‘queer’ de las pasarelas. *Vogue España* <https://bit.ly/4hWOGdU>

Rich, A. (1996) Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. (Trad.María-Milagros Rivera Garretas).*DUODA Revista d' Estudis Feministes* (10) (Trabajo original publicado en 1980).<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2657419>

- Rosano, S. (2013) Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 2(04) Universidad Nacional de Rosario. <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/52>
- Sabino, C. A. (1992). *El proceso de investigación*. Ed. Panapo
- Sales, A. (2014, enero 22). Dior Invierno 2024: Kim Jones redefine la alta costura masculina. *Glamour México*. <https://bit.ly/4eEyth4>
- Saltzman, A. (2017). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Paidós.
- Saltzman, A. (2019). *La metáfora de la piel en el proceso proyectual de la vestimenta*. [Tesis doctoral publicada]. Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/62891>
- Sánchez, M. (2021, marzo 28). Zero waste y plantbased: la historia de una diseñadora argentina que apuesta por la sustentabilidad. *Infobae*. <https://bit.ly/4eLthI6>
- Saulquin, S. (2019) *Historia de la moda y el diseño argentino desde 1776*. Nabuko/Diseño Editorial.
- Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P. y Elbert, R. (2005). *Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. CLACSO.
- Levensohn, D. (2015, octubre 01). Club 69. Diversidad es diversión. *BuenosAliens*. <https://bit.ly/3YTbicS>
- Serrão Vial, C. R. (2017). *Moda Sem Gênero: A Solução Para Indústria Da Moda Infantil E A Erotização Precoce*. Colóquio de Moda, Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda ABEPEM
- Scatolón, R. (2020, septiembre 14). Tomás Würschmidt: «La curiosidad ante todo» *In Mendoza Revista*. <https://inmendoza.com/tomas-wurschmidt-la-curiosidad-ante-todo/>
- Scofield, M. (2022, noviembre 26). Todo lo que Alessandro Michele le ha dado a Gucci (y a la moda). *Harpers Bazaar España*. <https://bit.ly/3OF2kv5>
- Siempre Formosa (2019, octubre). El diseñador formoseño Mauro Pesoa ganó el Martín Fierro de la Moda 2019. *Siempre Formosa*. <https://bit.ly/3YpCuzF>

Sontag, S. (1996). “Notas sobre lo *camp*” en *Contra la Interpretación*. (Traducción de Vazquez Rial, H.) Alfaguara (Trabajo original publicado en 1966).

Soto, H. (2021). Nuevas encrucijadas en la moda masculina: mirar el pasado para entender el presente. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (127). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi127.4583>

Steele, V. (Ed.) (2013) *A queer history of fashion: from the closet to the catwalk*. En *A queer history of fashion: from the closet to the catwalk*. Yale University Press

Steele, V. (2018). *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*. Ampersand

Suárez Miranda, M.J. (2022). *La vestimenta de la mujer política como instrumento de poder. El caso de Margaret Thatcher 1979-1990*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Palermo. <https://bit.ly/3ZG95Dq>

Sampieri Hernandez, R. Fernández Collado, C. Baptista Lucio, M. P. (2010) *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill/ Interamericana Editores.

Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Cátedra.

Tate (2024). <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/leigh-bowery>

Tellado, F. [@florenciatellado]. (s.f.). *Página de inicio*. [Página de Instagram]. Instagram. <https://bit.ly/3CEaj8Y>

Tenorio, D. (2021). Tecno-kitsch: Vogue, violencia y la noche en House of Apocalipstick. *Cuadernos Del CILHA*, (34), 1-23. <https://doi.org/10.48162/rev.34.010>

The Museum at FIT (2013). *A queer History of Fashion. From the Closet to the Catwalk* <https://exhibitions.fitnyc.edu/>

The Museum at FIT. [@museumatFIT]. *From Goodwill to Grunge: The Joyful Rebellion of Vintage Fashion*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado en (Septiembre 14, 2021). <https://bit.ly/3BdOg8I>

Torras, M. (2005). Más paradojas que ofrecer: propuestas para una política queer. *Asparkia: investigación feminista* (16),199-216. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=202347>

Traducido al español [@caneteUk]. *My Pill with Bill Arning, a Forefather of Curating and Collecting Gay Art since the AIDS Crisis*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado en Febrero 29, 2020 <https://bit.ly/3CPipvm>

Traversa, O. (1997) *Cuerpos de papel*. Gedisa

Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Revista Signo & Seña*, (12) 231-248. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=858987>

Traversa, O. (2009). Dispositivo – enunciación: en torno a sus modos de articularse *en Estéticas de la vida cotidiana*. *Revista Figuraciones* (6) <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1086>

Trujillo, (2016). La protesta dentro de la protesta. Activismos queer/cuir y feministas en el 15M. *Encrucijadas*. *Revista Crítica de Ciencias Sociales*, (12). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5889885>

Trupía, A. (2022). Avances de una investigación doctoral: los transformismos porteños como activismo de las disidencias. *Actas VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. <https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/produccion/10235177>

Urcelay, L. (2020, julio 30) *Plataformas digitales: Nuevos paradigmas de comunicación*. [Ponencia]. IV Foro Virtual de Cátedras Innovadoras. Semana Virtual Internacional de Diseño. Universidad de Palermo, Argentina. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/4352>

Urcelay, L. (2021, julio). *Las prácticas del vestir en la cultura Ballroom*. [Ponencia]. V Foro Virtual de Cátedras Innovadoras. Semana Virtual Internacional de Diseño. Universidad de Palermo, Argentina.

Urcelay, L. (2022). Kostume, entre el funcionalismo y lo genderless. Una tensión inconclusa. *Cuaderno 183*. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Programa Becarios de Investigación 2022. Posgrados en Diseño. 8 191-30. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi183>

Urcelay, L. (2023). La construcción de la moda sin género en Argentina. Casos de estudio: Kostüme, Lucía Chain y Vanesa Krongold. 2018-2023. *Cuaderno 211. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Anexo 5. Programa Becarios de Investigación 2023. 173-194

Urcelay, L. (2023). Spot publicitario Más de lo que ves. ¿Artificación o estrategia marcaría? *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño y Comunicación*, (202). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi202.9834>

Vanesa Krongold [@vanesakrongold] (s.f.). *Página de inicio*. [Página de instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/vanesakrongold/?hl=es-la>

Vasilachis de Gialdino, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.

Valladares, C. (2020). La indumentaria como voz de protesta. Los pañuelos verdes en la subversión del género, en el marco de la lucha por la legalización del aborto en Argentina [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad de Palermo. https://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/tesis_valladares.html

Vázquez Saenz, H. (2022). Evita, Irina y Loretta: diversidad sexual e identidad fluida en el teatro de Copi. *Anales de Filología Francesa*, (30) <https://doi.org/10.6018/analesff.497871>

Vicente, A. (2018, junio 27). Dior mete a los hombres en el armario (femenino). *El País*. <https://bit.ly/4eAVelW>

Villalba, M.E., Boy, M. y Maltz, T. (2018). Militancias LGBT y políticas de Estado: de la represión a la ciudadanía sexual. Argentina, 1969-2015. *Ts. Territorios. Revista de trabajo social*, (2), 47-64. Recuperado a partir de <https://bit.ly/4fOiXAg>

Villamax, G. (s.f). Inicio [Página de Linkedin]. Linkedin. Recuperado el 7 de octubre de 2024, de <https://bit.ly/4eIAHMn>

Wayar, M. (2019, marzo, 8). Marlene Wayar, patriarcado y biologicismo. *Anfibia*. <https://bit.ly/4fZsEeT>

Wayar, M. (2021). *Furia Travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales. (Trabajo original publicado en 1992).

Yago Blass [@yagobalss9877]. *Archivos de Batato Barea. Crudo. hd*. [Archivo de video]. Youtube. Recuperado en Febrero 17, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=YiZnst9NAAy&t=3070s>

Yuni, J. y Urbano, C. (2000). *Investigación etnográfica e investigación acción*. Brujas.

Zambrini, L. (2009). Prácticas del vestir y cambio social. La moda como discurso. *Question/Cuestión*, 1. <https://bit.ly/4fYbbnm>

Zambrini, L. & Iadevito, P. (2009). Feminismo filosófico y pensamiento postestructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina. *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*, 2, 162-180. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=293322969008>

Zambrini, L. (2012). Prácticas travestis: teorías y debates sobre corporalidades disruptivas. *Revista Artemis*, 13, 42-61. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/239815>

Zambrini, L. (2013). De metonimias y metáforas sobre géneros y corporalidades travestis en la prensa digital local. *Avatares de la comunicación y la cultura*, (5). <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/85621>

Zambrini, L. (2019a). Tránsitos de género en el vestir. *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. (227) <https://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=11272>

Zambrini, L. (2019b). La impronta femenina en la Bauhaus: Un relato incómodo. *XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. <https://www.aacademica.org/000-023/605>

Ziezkowski, A. (2023). Genderless: ¿tendencia de moda o antimoda? *Cuaderno 196 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. <https://bit.ly/3AV3nDV>