



Art déco, ¿un estilo femenino?

Reflexiones sobre su arquitectura desde el género

David Luís López
david.luis@uji.es

I. Resumen

Si pudiéramos decidir dónde fijar un punto de inflexión en lo que se refiere a los estilos arquitectónicos y a su relación con el género, posiblemente sería el periodo en el que se desarrolla el *art déco* –y, por supuesto, también la escuela de la Bauhaus. Esto se debe a que fue precisamente en ese periodo en el que las mujeres comenzaron a tener mayor presencia en un ámbito tradicionalmente –incluso en la actualidad– dominado por hombres.

Habitualmente se ha tildado el arte y la arquitectura *déco* como femeninos, tal vez por la presencia de formas sinuosas, por su característico oropel, por un uso de materiales exquisitos o por su gusto refinado en exceso en el que los elementos florales y las piezas decorativas aparecen como algo inherente. Son unos planteamientos y deducciones que han calado en el seno de nuestras sociedades sin demasiado esfuerzo por su intrínseca lógica patriarcal, pero que, sin duda, se han pronunciado desde esa visión sesgada androcentrista del mundo, en la que incluso los valores estéticos son asignables a un género dentro de una vorágine permanente de sexualización y dotación de connotaciones sexistas a elementos que, por su propia naturaleza neutra, no deberían tenerlas. Estos aspectos, entre otros, son los que pretendemos analizar en esta investigación, tratando de aproximarnos desde los estudios de género a los planteamientos arquitectónicos del *art déco* y a algunas de sus principales obras.

Palabras clave: género, arquitectura, historia, historia de la arquitectura, estética, crítica feminista, historia del arte, *art déco*.

II. Introducción

Las primeras décadas del siglo xx serían convulsas para la sociedad europea, que experimentaría en primera persona la devastación del viejo continente tras la Gran Guerra. En ese contexto resultaría complicado encontrar mujeres arquitectas, y es que, tal y como apunta Rita Levi-Montalcini (1989: 36 cit. en Espegel, 2007: 79-80) «en el siglo pasado y en las primeras décadas del nuestro, dos cromosomas X constituían una barrera insuperable para entrar en las escuelas superiores y realizar los propios talentos». Precisamente por eso, en ese periodo cabría destacar a la primera mujer que estudió arquitectura en Europa, Emilie Winkelmann, quien realizó sus estudios en la Real Universidad de Hanover entre 1901 y 1905, y que estableció su despacho en Berlín. Tampoco nos olvidamos de Elisabeth von Tippelskirch-Knobelsdorff, que fue «la primera funcionaria en un servicio civil de la República de Weimar, como



arquitecto del gobierno provincial de Potsdam hasta 1923» (Espegel, 2007: 80).

En todo ese entramado, vemos que las mujeres comienzan a tener presencia en disciplinas que hasta aquel momento solo se habían pensado y desarrollado por y para hombres. Con todo, estas mujeres fueron siempre casos excepcionales, porque (Espegel, 2007: 81-82):

aunque se asuma generalmente que los «dorados años veinte» pertenecieron ante todo a la mujer, todos sabemos que solo le correspondieron en determinados clichés: como el de vampiresa fumando un cigarrillo en los anuncios publicitarios, como «Girl» en los cabarets o como intrépida piloto al volante de un coche de última tecnología.

Así, estas primeras décadas del siglo xx suponen una verdadera transformación de la sociedad y también de la moral, entre la ciudadanía. La incorporación de las mujeres al ámbito laboral – siempre condicionada por los estigmas de género, que impedirían el acceso a la mayoría de profesiones y centrarían su desarrollo profesional en ámbitos siempre vinculados a cuestiones como el cuidado o la educación infantil– posibilitaría la creación y consolidación de nuevos estereotipos de género que nos han llegado hasta la actualidad. En realidad, la incorporación de las mujeres al mercado laboral, a pesar de lo significativo que resulta, no logra la emancipación real en términos de género, y ahora, en el siglo xx, tendrán que conjugar su papel de trabajadoras con los roles tradicionales de su género.

Siguiendo en el camino que habíamos emprendido y conociendo la situación mayoritaria de las mujeres durante este periodo, no podemos sino hablar de esos movimientos que, por su praxis y con su relativa y problemática apertura hacia ellas, se configuraron como referentes en las creaciones más destacadas e interesantes de este periodo. Nos estamos refiriendo al *art déco*, pero también a otros estilos –y escuelas– que marcaron un punto de inflexión en la producción y construcción de este periodo. Y resulta importante, porque (Espegel, 2007: 82):

sabemos que tras las mujeres *art nouveau*, las mujeres *déco* y, después de estas, las mujeres Bauhaus, todas jugaron un destacado papel en la historia del diseño y de la arquitectura aunque fueran diseñadoras de tejidos o fotógrafas..

Nuestro interés, en esta investigación, se centrará en el *art déco*. Justamente porque debemos valorar la actitud y las realizaciones de las mujeres que trabajaron en él, en un contexto tan complejo, surgido al fin de la Primera Guerra Mundial en una sociedad tan diferente a todo lo que se había conocido hasta entonces; también

porque consideramos muy significativo el hecho de que no haya mujeres arquitectas en un estilo tan marcado con el estigma de lo femenino como es el *art déco*.

III. Objetivos

Los objetivos de esta investigación han sido, fundamentalmente, analizar e interpretar una cuestión trascendente como es la feminización social de un estilo artístico, arquitectónico y de diseño muy concreto: el *art déco*. Más si cabe, cuando este estilo al que hacemos referencia ha sido catalogado y vinculado, desde que surgió, de alguna manera a lo femenino. Un cliché poco o nada real, sobre todo en los aspectos arquitectónicos –que son en los que hacemos especial hincapié en estas páginas–, dado que, tal y como se obtiene a través de este artículo y el análisis de la bibliografía utilizada, parece imposible encontrar ninguna mujer arquitecta que desarrollara su profesión –o al menos parte de su carrera profesional– dentro de este estilo arquitectónico, a diferencia de otros estilos contemporáneos al *déco* en los que sí que sucedió y dónde podemos encontrar distintas mujeres arquitectas que pudieron construir (a pesar de hacerlo en estilos catalogados, curiosamente, como masculinos). Este hecho puede ser también el punto de partida de una nueva discusión, puesto que tal vez nos estemos aproximando a una masculinización de la arquitectura para que las mujeres puedan llevarla a cabo.

IV. Material y método

La realización de una investigación como la que se muestra en estas páginas únicamente se puede llevar a cabo a través de un rigor metodológico concreto, que en esta ocasión ha sido el hermenéutico, puesto que el análisis de los textos en sus propios contextos –tal y como defiende esta metodología– ha sido la mejor vía para la interpretación de las cuestiones y los resultados que íbamos encontrando a lo largo de la investigación.

En ese sentido, la labor principal para llevar a cabo esta investigación ha sido fundamentalmente la búsqueda bibliográfica, que ha empezado través de las bibliotecas más cercanas, como la de la propia Universitat Jaume I, o también la del Colegio Territorial de Arquitectos de Castellón (CTAC) y, por supuesto, gracias a las nuevas tecnologías e internet. Así, algunas de las referencias más importantes con las que contamos son obras que narran, de alguna forma, también la historia de las mujeres en un estilo como es el *art*



déco, aunque sea a través de su constante ausencia. Este hecho es tan paradigmático como significativo y, aunque se repite en muchas de las investigaciones que tratan de poner en evidencia las cuestiones de género sobre determinadas investigaciones o narraciones históricas, no deja de sorprender y aparecer como una llamada de atención ante la necesidad de una mayor implicación colectiva para corregir estos aspectos de la bibliografía mayoritaria.



V. Resultados

El *art déco*, el gran estilo francés –y quizá su máxima aportación al campo del diseño del mueble–, se desarrolla principalmente en la capital, París. Aquí, donde las tendencias en la arquitectura y el diseño siguen caminos diferentes a los de otros núcleos de producción, como la República de Weimar y la Bauhaus, se producen alternativas a los referentes modernos que empezaban a consolidarse en el mundo del diseño. De este modo (Maenz, 1976: 38):

la situación en la Francia de aquellos años presenta un aspecto muy distinto. No hallamos fenómenos equiparables a la «Werkbund» o a la «Bauhaus» ni siquiera «De Stijl» encuentra allí repercusión. [Pero] aparece en cambio, en 1919, la Compagnie des Arts Français, en el mismo año en que Walter Gropius funda la Bauhaus, trascendental para el futuro de los *arts déco*.

Posiblemente, podamos encontrar algún tipo de relación entre la tolerancia hacia la ornamentación –y, por tanto, hacia una formalidad también en las artes de continuismo y tolerancia hacia lo que se había desarrollado hasta entonces, a pesar de las innovaciones que todo nuevo estilo conlleva– con la situación política y social que atravesaba la sociedad parisina de los años veinte del siglo xx. Y esto mismo contrastaría con la situación y el carácter de la otra a la que hacemos referencia, de manera que «el carácter conservador de la Compagnie confirma la estabilidad de la estructura social francesa en contraposición a la de la República de Weimar en la Alemania de posguerra, depauperada y agitada por conflictos sociales» (Maenz, 1976: 38).

El *art déco* carece de una definición concreta, precisamente porque no hay un conjunto de reglas y por la incorporación continua de formas y diseños que caracterizaron este estilo, siempre tratando de estar a la vanguardia a través de la propia inspiración de sus creadores y siendo receptor de influencias tan diversas que pocos lazos en común podemos trazar entre ellas sin referirnos al propio *art déco*. En ese sentido, como señala Duncan (1994: 8):

estas provenían, en primer lugar, del mundo de la pintura de vanguardia de los primeros años del siglo [...] un examen de iconografía más generalizada –líneas en zigzag, galones, rayos, ramilletes de flores estilizados, ciervas o mujeres jóvenes– revela otras influencias: el mundo de la alta costura, la egiptología, Oriente, el África tribal y los Ballets Rusos.

Y esto sin olvidar que a partir de la mitad de la década de los años veinte comenzarían a incorporarse a este estilo también esas formas y tipologías que impregnaban otras corrientes –como la Bauhaus–, siempre inspiradas en la máquina y la tecnología, observando como el *art déco* comienza a elaborar creaciones de formas carenadas, sin duda inspiradas en el diseño aerodinámico.

Por otra parte, el *art déco* también tenía otros aspectos que lo vinculaban necesariamente con lo que estaba sucediendo a su alrededor, de manera que se comprendía y propugnaba que la forma dependía de la función del objeto en cuestión, una indiscutible premisa del diseño industrial. Sin embargo, el *art déco*, en un periodo mayoritariamente dominado por esa lógica que pretendía la eliminación de cualquier ornamentación, defendía la necesidad de esta para el hombre; en palabras de Paul Follot «sabemos que lo “necesario” no es suficiente para el hombre y que lo superfluo le resulta indispensable; [...] de otro modo deberíamos suprimir también la música, las flores» (cit. en Duncan, 1994: 9).

Con la intención de acercar un poco más el conjunto del *art déco* al tema fundamental de estas páginas, es decir, a la arquitectura, tenemos que trasladarnos al París posterior a la Gran Guerra, donde la ya mencionada en párrafos anteriores Compagnie des Arts Français cobra especial fuerza y recibe con interés miradas internacionales llegadas del otro lado del Atlántico. Sus fundadores, Louis Süe y André Mare, «se propusieron aglutinar, con objeto de consolidarla, la artesanía francesa, desde la cerámica a la arquitectura, pasando por la ebanistería y el diseño textil» (Maenz, 1976: 38), y como resultado, tenemos que desde la fundación en 1919 hasta el cierre en 1928 obtuvo (Rosselló y Fernández, 2008: 2):

un gran éxito social y económico, que es posible que se debiese al propio ideal con el que ambos socios trabajaban y que resumen en el catálogo de la exposición celebrada en 1928 en Lord and Taylor: nuestro arte es esencialmente humano. Sabemos que nuestras creaciones van esencialmente destinadas a personas y no a autómatas. Por tanto, nos esforzamos en conseguir armonía, líneas flexibles y reposadas, para que la casa sea relajante, en contraste con una existencia cada vez más agobiante.

Así, la arquitectura *déco* también se vería –como el resto de objetos *déco*– potenciada por elementos decorativos, cuyos «materiales utilizados en las fachadas eran los mismos que



adoptados para los interiores: mármol adornado con *ormuoulu*, estuco azul, hierro forjado y madera tallada de color dorado» (Duncan, 1994: 175).

Todos estos aspectos fueron relevantes a la hora de atraer las miradas del público internacional, sobre todo de los Estados Unidos, una potencia emergente que necesitaba de inspiración para el desarrollo urbano masivo que se estaba experimentando en las principales ciudades, que muy pronto se convertirían en grandes urbes de carácter internacional. Hasta aquel momento, Francia – especialmente París– había sido la cuna de la creación artística, cultural y su posición era de vanguardia en cuanto a los estilos y las nuevas formas de crear, fabricar y construir. Sin embargo, seguramente la mejor arquitectura *déco* francesa fue la que se creó para la Exposición Internacional de 1925, y, de hecho (Duncan, 1994: 178-179):

la ornamentación arquitectónica *art déco* no se extendió mucho más allá de la capital francesa. A diferencia de Estados Unidos, que experimentó un *boom* de la construcción en los años veinte, Europa estaba en un periodo de recesión, tras la devastación de la gran Guerra. Además, su rica tradición arquitectónica tendía más a la renovación que a la innovación.

Como afirma este último autor (1994: 180) –en referencia ahora a los Estados Unidos– este país, al carecer de su propio estilo, buscaba la ornamentación *déco* en muchos edificios que se construyeron durante los años veinte y, en particular, en los rascacielos. Algunas de las cuestiones que resultan interesantes para tener en cuenta y analizar son precisamente que muchas de las nuevas construcciones que se desarrollaron en este periodo –no solo en Europa, también en Estados Unidos– son tipologías concretas para soluciones que hasta entonces habían resultado menos frecuentes, porque los avances tecnológicos implicaban la construcción de nuevos espacios destinados a albergar en ellos tanto las factorías de productos hasta entonces desconocidos como la propia producción energética.

En ese sentido, observamos que la arquitectura inglesa, que se centra en este periodo y que necesariamente bebe de los postulados del *art déco*, desarrollaría construcciones tan interesantes como útiles y adaptadas a su forma, como por ejemplo la central eléctrica de Battersea, en Londres, que realizaron los arquitectos Halliday y Agate –aunque el exterior es de Giles Gilbert Scott– entre 1929 y 1934. O el Muelle de Hay, en Londres y realizado por H. S. Goodhart-Rendel en 1927. Estos espacios resultan significativos «por la calidad de los materiales utilizados y por la atención que se puso en el detalle, obras que están a la altura de las mejores realizadas en Francia y en Estados Unidos» (Duncan, 1994: 180). Sin embargo, el

uso del *art déco* en espacios diferentes a los que hasta entonces se habían desarrollado también se produciría en –y sobre todo– Estados Unidos, precisamente, porque las formas *art déco* y su concepto de artesanía, dedicación, esfuerzo y calidad, serían perfectas para los espacios que albergarían el poder económico del país. No se adoptaría únicamente en grandes rascacielos como el Chrysler Building de Nueva York o el edificio Chanin de la misma ciudad, que serían espacios destinados a ese ámbito laboral del que necesariamente dependía el prestigio personal y social –de quienes trabajaban allí y de la propia compañía como marca–, también sería un estilo adoptado por edificios de poder político y de carácter público (como el Ayuntamiento de Los Ángeles) y de poder financiero, la gran banca norteamericana –que pronto sería la gran banca internacional–, y se observa que «la construcción bancaria *art déco* más importante de América es, sin lugar a dudas, el nuevo Union Trust Building, en Detroit, diseñado por Wirt Rowland» (Duncan, 1994: 199). Otro tipo de construcciones –que llegarían de la mano de nuevos estilos derivados del *art déco* como el que surgiría en Miami Beach y que dejaría el repertorio más completo de este estilo arquitectónico– son los hoteles y los cines, espacios destinados al ocio de una sociedad emergente, construidos con formas más aerodinámicas –curiosamente, como los objetos que se desarrollarían en los años finales de este estilo, cuyas formas, como hemos mencionado, también comenzaron a ser carenadas.

Otro aspecto que resulta interesante es el uso de los elementos ornamentales en la decoración de las fachadas de estos edificios, y tantos otros, a los que hemos hecho mención. Estos elementos característicos del *déco*, y que nos trasladan hacia esos modelos de artesanía tradicional francesa, paradójicamente –al menos en el contexto norteamericano– se producían de forma seriada, por lo que los encargos de las composiciones poco o nada tenían que ver con el mantra con el que posteriormente eran percibidos por el público en general. En ese sentido, esto aparece como una muestra más de la imposición industrial de la producción en cadena, donde la artesanía y los objetos únicos –por su elevado coste de producción– se descartaban. De esta forma, como apunta Duncan (1994: 181-182):

en la mayor parte de los casos, los elementos decorativos de un edificio no los diseñaba su arquitecto; por ello existen innumerables edificios comerciales, fábricas y tiendas en EE. UU. que tienen idénticos frisos ornamentales, tímpanos, entradas de terracota y bronce. Se trata de elementos comercializados que se fabricaban [...] [en diferentes fábricas de todo el país].

Otro de los aspectos en el que conviene profundizar en este análisis es precisamente ese otro factor elemental que caracteriza este trabajo: la relación de las mujeres con la arquitectura y, en este



caso particular, con el *art déco*. Es un estilo que muchas veces ha tendido a catalogarse bajo la etiqueta de femenino –por su ornamentación, delicadeza y énfasis en los detalles, siempre conseguidos con especial cuidado– y resulta curioso que sea imposible encontrar alguna obra arquitectónica proyectada por una mujer, ni siquiera como excepción capaz de confirmar la regla. A pesar de que el movimiento se desarrolla en un periodo temprano, el número de mujeres arquitectas con formación reglada no puede llevarnos a normalizar dicha situación puesto que muchas otras lograron desarrollar su actividad arquitectónica incluso antes de dicho periodo.

Sin embargo, sí que podemos encontrar numerosas mujeres que desarrollaron sus propias obras creativas dentro del *art déco* en otras esferas, como el diseño, y muy especialmente en el diseño de textiles –principalmente alfombras– y papeles decorativos. No es sorprendente que la vinculación de las mujeres a una determinada forma de producción creativa fuera de esta manera. Desde siempre, las mujeres habían estado relacionadas con cuestiones domésticas como la costura, y sobre todo con el mundo interior que representa la propia casa, de manera que es el único espacio que podía se les podía asignar también para la creación de soluciones domésticas. En ese sentido, podemos también llegar a cuestionarnos que posiblemente sus propuestas de objetos, tales como lámparas o útiles para comer y cocinar, podrían haberse planteado como soluciones a problemas únicamente –o mejor dicho, especialmente– detectados por ellas y que sus compañeros varones no habían llegado a visibilizar. Así, la funcionalidad de los objetos diseñados se veía exactamente sometida a las reglas de forma y función que este estilo –y lo moderno en general– defendían. En cualquier caso, estos elementos siempre fueron considerados como que (Duncan, 1994: 37):

desempeñaban un papel secundario en las artes decorativas. Pero, a medida que avanzaba el periodo de entreguerras, los papeles pintados y, más tarde, los tejidos y las alfombras, adquirieron más importancia. A menudo constituían la única nota puramente decorativa en unos interiores cada vez más austeros».

Con todo esto, cabe recordar que uno de los edificios más importantes del *art déco*, y que es considerado como un tesoro por sus ornamentaciones, es el Rockefeller Center, en el que encontramos obras de mujeres artistas como Hildreth Meisere o Ruth Reeves. Esta última realizó casi todos sus diseños para una adaptación textil posterior con un carácter muy personal, que se distanciaba en buena medida del resto de diseños *déco*, de manera que su obra «reflejaba la continua búsqueda de un idioma nativo para la decoración moderna» y supo trasladar sus diseños a una gran

variedad de telas. Sin embargo, no sería hasta la década de los años treinta cuando se comenzarían a incluir diseños alternativos a los estampados florales. Tanto es así, que mujeres como Marion Dorn llegaría a ganarse «el sobrenombre de “arquitecta de flores”» (Duncan, 1994: 54). En definitiva, muchas mujeres trabajarían a través de los tejidos el diseño *déco* durante estas décadas y cabría destacar nombres como Barbara Hepworth, Vanessa Bell o Marianne Straub, que sin duda contribuyeron a consolidar los elementos textiles en la decoración de los espacios interiores, muchas veces en colaboración con otros diseñadores y arquitectos varones, pero que les permitirían el espacio suficiente para desarrollar su creatividad.

Como hemos visto hasta ahora, el *art déco* se caracterizó por ser un estilo con grandes pretensiones de artesanía. Y lo mismo ocurrió con muchas de las mujeres que desarrollaron sus diseños en el ámbito de los tejidos y las alfombras dentro de esta corriente. Una de ellas, Ethel Mairet, mostró su reticencia hacia los procesos industriales para la elaboración de sus piezas, hasta que finalmente, tras contactar con otra diseñadora, cambiaria de parecer. Sus primeros tejidos recelan de los procedimientos industriales, pero el contacto con la Bauhaus y en particular con la bauhausiana Gunta Stadler-Stölz le fueron acercando a la industria.

Otra de las diseñadoras *art déco* que es imprescindible mencionar es Eileen Gray. Ella, cultivadora del estilo moderno, fue una gran experta en la utilización de alfombras para interiores, con la intención de reducir la sensación de austeridad extrema que transmitían las formas arquitectónicas nuevas –incluso las suyas propias, puesto que ella sí que proyectó arquitectura, pero lo hizo desde el estilo moderno. Así, aun cuando su estilo arquitectónico no se encontraba dentro del estilo *déco*, sí que lo hicieron la inmensa mayoría de los objetos que diseñó, a pesar de que ella misma negara su vinculación con este estilo. La realidad es que su personalidad y su capacidad creativa hicieron de Gray un punto y aparte que no estaba sujeto a las reglas de ningún estilo concreto. Sin embargo, piezas como su tumbona *Canoe*, elaborada con gran cuidado con madera lacada y hoja de plata –del mismo modo que la mesa *Lotus* o la butaca *Serpiente*–, nos recuerdan necesariamente a esas premisas del *déco* que harían de las piezas de mobiliario objetos exclusivos casi irrepetibles, elaborados con materiales de alta calidad, muchos de ellos exóticos; así como las formas, inspiradas en motivos con tendencia naturalista alejados totalmente de los conceptos que defendían sus colegas, con los que sí compartía muchas características en el terreno de la arquitectura, y que repercutían directamente en el ahorro económico de los clientes.

Estos aspectos económicos, que necesariamente vienen ligados al uso de determinados materiales para la producción de objetos, hicieron que las creaciones *art déco*, casi todas artesanales, fueran

mucho más caras que otras producidas de forma seriada, lo que abrió un debate y surgieron muchas voces críticas contra esto, que exigían una democratización de los objetos de diseño de los interiores domésticos, para que estos pudieran estar al alcance de un público mayor. Así, en 1926 (Duncan, 1994: 8-9):

algunos cultivadores franceses del estilo moderno se pusieron a criticar de manera cada vez más franca a los diseñadores *art déco* que atendían solo a clientes selectos con sus piezas únicas o de edición limitada. Los «modernos» sostenían que los nuevos tiempos exigían buenos diseños para todo el mundo y que la calidad y la producción en masa no eran mutuamente excluyentes.



VI. Conclusiones

Una de las cuestiones fundamentales que hemos planteado en esta investigación ha sido la visibilización de un hecho tan significativo como es la feminización de una categoría o un estilo concreto. Aunque en la investigación en sí no nos hemos centrado en los aspectos más teóricos o de intrínseco carácter social y sociológico que señalan y han propiciado que un estilo concreto logre hacer suyo un género –el femenino–, sí que hemos podido comprobar que lo cierto es que la presencia de mujeres en este campo –el de la arquitectura–, y más concretamente el de la praxis arquitectónica en el *art déco* durante las décadas de los años veinte del pasado siglo xx, es del todo inexistente y los únicos casos de mujeres vinculadas a la producción en este estilo artístico se dan en campos del diseño tradicionalmente vinculados a las mujeres, como pudiera ser la producción textil.

Por otra parte, pero sin desvincularnos de la idea principal de este razonamiento, consideramos que la ausencia de mujeres en la arquitectura del *art déco* deviene como el culmen del paradigma al que nos enfrentamos, y resulta que lo que trasciende en cuanto a género no es tanto la autoría de la producción como los estereotipos y estigmas que subyacen en los planteamientos patriarcales. Así, tampoco podemos generalizar el hecho de que las mujeres arquitectas en este periodo fueran un número muy reducido, pues aunque esta premisa es cierta, también es cierto que sí que existen creaciones arquitectónicas de este periodo elaboradas por mujeres pero que, curiosamente, escogieron desarrollarlas en otros estilos.

VII. Bibliografía

- Amann Alcocer, Atxu. 2011. *Mujer y casa*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Cevedio, Mónica. 2009. *Arquitectura y género. Espacio público / Espacio privado*. Madrid: Icaria.
- Cirici, Alexandre. 2009. *Art i societat*. Barcelona: Obrador Edèndum.
- Duncan, Alastair. 1994. *El art déco*. Barcelona: Destino.
- Espegel, Carmen. 2007. *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Buenos Aires: Nobuko.
- . 2012. «Charlotte Perriand, sinergia entre industrialización y artesanía». En *VVAA: Jornadas de Mujer y Arquitectura, Mujeres Arquitectas de Galicia 26-27: 22-25*. A Coruña: Universidad da Coruña.
- Hernández Pezzi, Carlos. 1998. *La ciudad compartida: el género de la arquitectura*. Madrid: Consejo superior de colegios de Arquitectos de España.
- Maenz, Paul. 1976. *Art déco 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pateman, Carole. 1995. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Rambla, Wenceslao. 2007. *Estética y diseño*. Salamanca: Universidad Salamanca.
- Roselló, María José y Antonio Rafael Fernández. 2008. «Luis Suez, André Mare, el art déco y la Compañía de Artes Francesas». *Revista de l'Associació per a l'Estudi del Moble* 7: 14-19.
- Torrent, Rosalía. 1995. «Mujeres y diseño industrial: la escuela de la Bauhaus». *Asparkia* 5: 57-69.
- Torrent, Rosalía y Joan Manuel Marín. 2005. *Historia del diseño industrial*. Madrid: Cátedra.