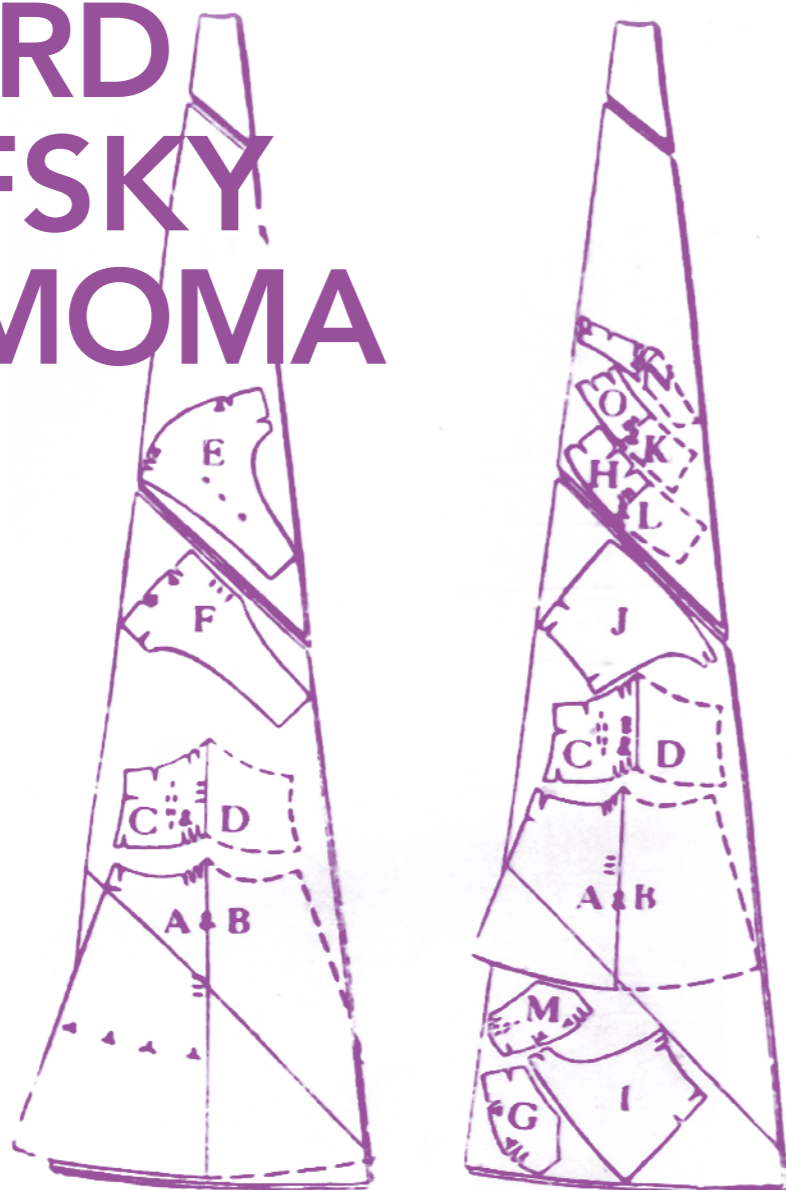


# INDUMENTARIA, CONVENCIONES Y MODERNIDAD: BERNARD RUDOFSKY EN EL MOMA



**PALABRAS CLAVE**  
MoMA | vestuario | International Style | exposición | Rudofsky

**KEYWORDS**  
MoMA | clothing | International Style | exhibition | Rudofsky

## Anita Puig Gómez

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago de Chile

ampuig@uc.cl

### Resumen\_

Este artículo presenta el debate entre la formulación de la exposición de Bernard Rudofsky para el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1944 y las propuestas originales del arquitecto. Por medio del análisis de las cartas enviadas durante la organización y curatoría de la muestra, la investigación que hubo tras ella y las piezas que no lograron ser parte de la misma, es posible concluir que la exhibición termina ajustándose a las convenciones que la arquitectura moderna planteaba y que precisamente Rudofsky se esforzaba en criticar. En la muestra se establece un diálogo entre indumentaria y cuerpo racionalizado, el que resultó fundamental durante el crítico periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial.

### Abstract\_

This article presents the debate on the formulation and the original proposals regarding Bernard Rudofsky's 1944 exhibition for the Museum of Modern Art of New York. Through the analysis of the original letters sent by the architect during the research and curatorship of the exhibition, the research history, and the objects that did not make it to the show, it is possible to conclude that the exhibition ends up conforming to the conventions that modern architecture posed, exactly those that Rudofsky aimed to criticize. The exhibition established a dialogue between clothes and rationalized body, that turned out critical specifically among the difficult times after the end of Second World War.

### ARE CLOTHES MODERN?

En noviembre de 1944 se realizó la primera exposición sobre vestuario en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la cual estuvo organizada, diseñada y curada por Bernard Rudofsky, arquitecto y diseñador originario de Moravia. La exposición, que duraría hasta marzo de 1945, visualizó temas fundamentales sobre moda y cuerpo y fue un interesante recorte temporal de lo que sucedía en procesos que relacionaban el vestuario y la guerra. El problema central argumentado por Rudofsky en la exhibición apuntaba a ciertas convenciones que no habían sido cuestionadas acerca de las relaciones entre función y proporciones del cuerpo. Especialmente, a la estandarización y normalización de medidas, la utilización de elementos decorativos y la real eficiencia en el uso de materiales para confección.

La exposición fue el resultado de catorce años de trabajo y estudio antropológico (MoMA, 1944) y en ella Rudofsky expuso su teoría sobre el vestuario, demostrando su relación con los hábitos y el comportamiento humano. En palabras de Monroe Wheeler, director de exhibiciones del museo, Rudofsky analizaba las supersticiones y convenciones a las que nos encontramos atados inconscientemente, y lo hacía para clarificar los principios fundamentales que debiesen gobernar el vestuario en una época y un país democráticos (MoMA, 1944).

Rudofsky tuvo su primera aproximación al museo a través de la invitación que le hiciera en 1941 Phillip Goodwin, jefe del departamento de arquitectura del MoMA en ese entonces, cuando venía llegando a Estados Unidos como ganador del concurso Organic Design. En ese momento, Goodwin le solicitó una propuesta para una exposición sobre estética moderna. La respuesta de Rudofsky fue un portafolio de fotografías de arquitectura vernácula, mayoritariamente del Mediterráneo (Scott, 1999). Las diferencias entre la visión del museo y la propuesta de Rudofsky no lograron consensuar una salida. Sin embargo, en una segunda oportunidad, el vestuario le serviría a Rudofsky para evidenciar su postura frente al funcionalismo, así como su particular lectura del abandono de las lecciones antropológicas acerca del cuerpo humano en los procesos contemporáneos de la arquitectura y el diseño.

La hipótesis que planteaba Rudofsky era que el pudor, el cuerpo cubierto y la desnudez fueron los motores para la búsqueda y transformación del cuerpo humano dirigida desde el vestuario. Sin embargo, esa búsqueda no logró instaurar una clara relación con la liberación y racionalización del cuerpo desde la perspectiva de su real funcionamiento orgánico, ya que la transparencia total, entendida como un desnudo, no necesariamente involucraría un conocimiento de las necesidades personales del cuerpo (Rudofsky, 1986).

Este argumento se relacionaba precisamente con la reconocida Modern Architecture International Exhibition que había organizado el MoMA en 1932, en la que se había planteado una aproximación al espacio moderno concebido en términos de volumen, planificación y flexibilidad. Para Rudofsky, pese a los cambios impuestos por la modernidad, aún persistía una imposición en el gusto dictado por la moda que no atendía a las verdaderas necesidades o comportamientos humanos, sino que podía ser tan irracional como la lectura que se hacía de las deformaciones corporales y los ornamentos de las culturas primitivas.

Sin embargo, la frase del catálogo de Modern Architecture que más problematizó Rudofsky fue la que escribió Barr en el prólogo: «así como el arquitecto moderno ha tenido que ajustarse a los problemas modernos del diseño y la estructura, el público moderno tendrá, para poder apreciar esos logros, que ajustarse en paralelo a lo que parece nuevo y extraño» (MoMA, 1932, p. 14).

Para Rudofsky, el dilema se centraba en la forzada artificialidad entre el cuerpo real y la superposición de capas vestidas. Para él importaba también la individualidad y la independencia de las ideas, porque a su juicio la moda simplemente aplacaba instintos personales y moldeaba individuos. Por este motivo, los cuestionamientos a los patronajes, las tallas y los elementos innecesarios estaban enfocados desde la pérdida del instinto individual<sup>(1)</sup>. Para Rudofsky, la relación cuerpo-objeto tenía condiciones contextuales que eran únicas para cada grupo humano y estaba basada en adaptación más que en racionalización.

(1) «El individuo cuya mente es moldeada bajo la presión del ambiente urbano o suburbano, con su falta de privacidad, sus ruidos y sus molestias, desarrolla una insensibilidad que amortigua el impacto de la ofensa» (Rudofsky, 1947, p. 156).

La exposición, abierta al público el 29 de noviembre de 1944, ocupó el primer piso del museo. Estaba subdividida en diez secciones en las que se desglosaba la relación entre el cuerpo, el simbolismo, la tradición vernácula y la racionalización del vestuario. Las secciones eran las siguientes: El cuerpo humano pasado de moda (*Unfashionable Human Body*), Lo excesivo y lo superfluo (*Excess and Superfluity*), Pantalones versus faldas (*Trousers versus Skirts*), El deseo de conformar (*The Desire to Conform*), Postura: causas y efectos (*Posture: Causes and Effects*), El abuso de materiales (*The Abuse of Materials*), Sabiduría en vestuario de época y folclórico (*Wisdom in Period and Folk Dress*), El renacimiento de lo racional (*The Revival of the Rational*) y La base doméstica del vestuario (*Domestic Background of Clothing*).

El vestuario como elemento de análisis histórico abrió en ese momento diversas posibilidades de lectura. Por una parte, puso en debate convenciones que se estaban retomando de las discusiones de inicios del siglo XX, específicamente con publicaciones como la de Neufert, de 1936, sobre la tipificación en arquitectura. Por otro lado, fue parte activa de los debates que ponían en relación lo moderno y los valores sociales y morales. En este debate surgieron diversos exponentes entre los que destacan figuras como Oscar Wilde y Adolf Loos, que paralelamente complementaron la discusión sobre la necesidad de mejorar el vestuario femenino, alineada a su vez con demandas sobre derechos que promovían grupos como la Rational Dress Society (Green, 2013) en Londres, quienes apostaron por la búsqueda de una postura política junto a valores tales como belleza, gracia, confort y conveniencia, continuando así con la simbólica lucha de las Bloomers.

Y, en última instancia, a inicios del siglo XX se superponen valores maquinísticos a los del mundo de la moda, específicamente en relación a conceptos como el movimiento, la velocidad y la repetición, lo que finalmente incidió en la forma de mostrar el vestuario en las incipientes casas de moda y las revistas. De acuerdo a Caroline Evans (2013), se evidenciará la repetición de un tipo de cuerpo en las modelos, demostrándose una similitud fenotípica entre las mujeres que desfilaban y, por último, se reforzará el cuerpo puesto en movimiento, lo cual

tiene correspondencia en la incorporación de los espejos y la multiplicación del cuerpo. Esto último posiblemente tenga su ejemplo más reconocido en la escalera de la casa de moda de Coco Chanel en París, donde se multiplicaban los vestidos de las modelos y, asimismo, se mostraban diversos planos al mismo tiempo.

En el caso del vestuario, Rudofsky argumentaba que los conceptos de modestia y pudor, mayormente establecidos por una sociedad conservadora y dominante basada en criterios y valores masculinos, habían desdibujado los rasgos y las características naturales, alterando la forma del cuerpo tal como habían hecho las sociedades primitivas. Los elementos superpuestos al cuerpo no tenían justificación orgánica, y el propio cuerpo seguía sometido a ajustes tales como el adelgazamiento, la masculinización del vestuario de la mujeres en la Primera Guerra Mundial, ritos religiosos como la circuncisión y el aún presente uso del corsé para la exageración de la cintura.

Nuestra civilización mantiene viva la fascinación por los monstruos y, al mismo tiempo, expresa su desdén por el cuerpo humano normalmente construido. La figura femenina es rediseñada de tiempo en tiempo, como un mueble o un automóvil. El espécimen de días pasados nos fascina por su variedad de jardín zoológico en lugar de hacerlo por su encanto erótico (Rudofsky, 1947, p. 49).

La búsqueda minuciosa de Rudofsky durante la preparación de esta exposición dejó una serie de evidencias sobre los temas que realmente le preocupaban. Mediante sus cartas dejó rastros de su real inquietud por la relación entre la estandarización del patronaje, los materiales de confección, la relación entre mujer, trabajo e industria durante la Segunda Guerra Mundial y las transformaciones del cuerpo con la moda.

### LAS CARTAS DE LOS PREPARATIVOS. LA OTRA EXPOSICIÓN.

La difusión de la exposición hecha por el museo a través de la prensa intentaba separarla del tema de la moda contemporánea. De hecho, fue presentada por Wheeler como una aproximación fundamental a los problemas de



Figura 1: Maniquí con Utility Clothing. Créditos: Fashion Museum of Bath, Inglaterra, 2019.  
 Figure 1: Mannequin with Utility Clothing. Credits: Fashion Museum of Bath, U.K., 2019.



Figura 3: Ropa confeccionada a partir de un traje de hombre. Fuente: A Waisted Suit. Make-overs from Men's Suits (1942), U.S. Department of Agriculture, p. 7.  
 Figure 3: Clothes manufactured from a men's suit. Source: A Waisted Suit. Make-overs from Men's Suits (1942), U.S. Department of Agriculture, p. 7.



Figura 2: Portada revista Make-do and Mend, 1942.  
 Figure 2: Cover Make-do and Mend magazine, 1942.



Figura 4: Patronaje para ropa interior hecha de parachute silk (o Nylon), 1940. Créditos: Bestway Patterns. Fuente: <http://lizzielenard-vintage Sewing.blogspot.com>  
 Figure 4: Patterns for underwear made of parachute silk (or Nylon), 1940. Credits: Bestway Patterns. Source: <http://lizzielenard-vintage Sewing.blogspot.com>

la indumentaria (MoMA, 1944). El comunicado de prensa indicaba lo siguiente:

Aunque la exposición no ofrece específicamente una reforma al vestuario y no es, de ninguna manera, un espectáculo de moda (...) el deseo del museo es que la muestra, al estimular y re-examinar el sujeto, tenga un efecto beneficioso en el vestuario, comparable con el ya logrado por el análisis de la función en el campo de la arquitectura (MoMA, 1944, p. 1).

Dado que no estaba creando una exposición de diseño ni de arte, Rudofsky trasladó, inteligentemente, el análisis de la historia del vestuario como objeto independiente hacia una relación de este con la sociedad, contextualizando las diversas formas en que el objeto es utilizado y su carga simbólica y social, otorgándole también la condición de arte al vestuario. Como Wheeler declaraba en el reporte de prensa, era extraño que al vestuario le hubiera sido negada la condición de arte cuando carecía de los límites que podían tener la pintura, la escultura y la danza; y cuya relación con la fuente original de la estética, el cuerpo humano, lo debiese elevar a un lugar supremo de las artes (MoMA, 1944).

La exploración histórica del vestuario y el diálogo con lo contemporáneo condujeron a Rudofsky a una búsqueda de piezas que lo acercaran a museos y revistas de moda como el Museo de Brooklyn y a la revista *Vogue*. Una de las primeras personas a quien contactó, en julio de 1944, fue Aline Bernstein<sup>(2)</sup>, a quien consultó por maniqués especiales en tamaño y proporción para mostrar algunos diseños. También le preguntó sobre la posible influencia de la guerra sobre la moda. Bernstein, quien fuera la directora y fundadora del Museum of Costume Art de Nueva York, contestó refiriéndose al problema del racionamiento de materiales que afectaba específicamente a las telas. Un dato relevante que entrega a Rudofsky dice relación con el número de mujeres que se encontraban trabajando en industrias, hecho que, para ella, sin duda había cambiado los parámetros de la moda. Pues, como

(2) Aline Bernstein e Irene Lewisohn fundaron en 1937 el Museum of Costume Art, el cual se fusionará con el Metropolitan Museum of Art en 1946, constituyéndose en el Costume Institute, un exitoso departamento curatorial independiente.

escribe Bernstein, aunque había dinero para gastar no había mucho material para comprar y las mujeres estaban pidiendo ropa de tarde para después de trabajar en plantas industriales, pues después de un largo día de trabajo «llegaban a su casa a ponerse lo más elegante que encontrasen» (Bernstein, 1944).

Las palabras de Bernstein respondían a las particulares restricciones de la época. El 23 de mayo de 1941, el Women's Bureau – U.S. Department of Labor publicó un reporte sobre ropa para mujeres trabajadoras. Este catálogo, que también estaba entre la documentación de Rudofsky para la exposición, no fue incluido directamente. Escrito a modo de reporte oficial por Margaret T. Metter, establecía las relaciones entre función, trabajo y vestuario, y explicaba cómo debía responder a ello la industria textil. Este folleto declaraba la creciente participación de la mujer en la industria y explicaba, con un tono similar al de una revista de moda, cuáles eran las diferentes labores a desarrollar y la relación que el vestuario debía ofrecer para su perfecto acoplamiento, ya que «la mujer bien vestida es una trabajadora segura en la industria» (Women's Bureau – U.S. Department of Labor, 1941, p. 1). En sus páginas también existió una interesante especificación respecto a la incorporación de bolsillos, los que debían responder única y exclusivamente a necesidades relacionadas con el correcto desempeño del trabajo. El folleto no solo determinaba las condiciones de la ropa y su confección para la mujer en el ámbito laboral, sino que respondía a las restricciones propias de la guerra y al racionamiento de materiales, el que aquejó también a diseñadores y tiendas, pues a ellos dirigieron órdenes específicas sobre modos de confección. Dos ejemplos específicos aparecen nombrados por Rudofsky en sus cartas: J.C. Penney y Neiman Marcus. El departamento de diseño de J.C. Penney ya incorporaba los requerimientos de diseño de la industria, y es Neiman Marcus quien hace ver a Rudofsky la economía que se encontraba detrás de la simplificación de los diseños.

En una carta enviada a Rudofsky, Neiman Marcus cita un artículo propio publicado por la revista *Fortune*. En ella el diseñador le explica al arquitecto la lógica detrás de la simplificación de los diseños y la baja en el costo de producción, recalando que diseñaban para un público anónimo

June 21, 1938.

A. E. MURRAY

2,120,987

PROCESS OF PRODUCING ORTHOPEDIC SHOE AND PRODUCT THEREOF

Filed Aug. 6, 1935

3 Sheets-Sheet 1

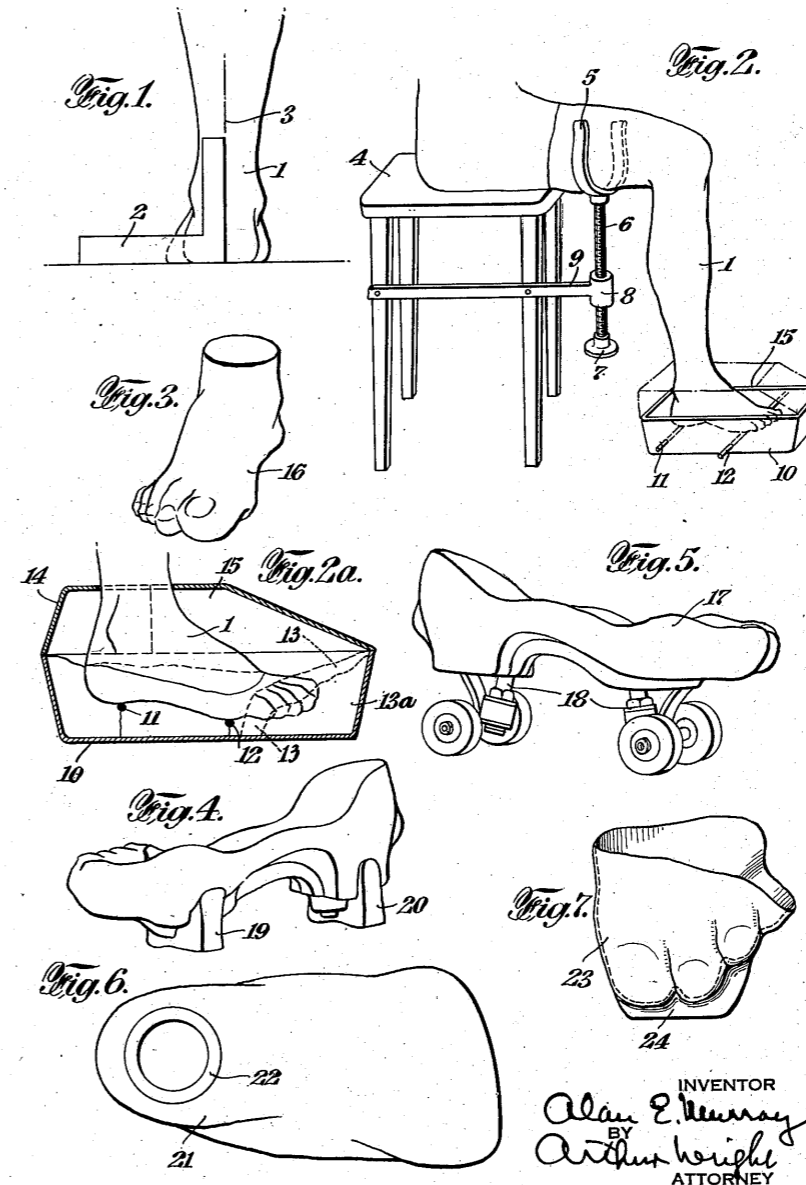


Figura 5: Patente de molde para fabricar zapato de Alan Murray, 1935. Pat Us 2120987 a. Proceso de zapato que se ajusta a los contornos reales del pie para un soporte efectivo. Figure 5: Mold patent for shoe manufacturing by Alan Murray, 1935. Pat Us 2120987 a. Shoe process that adjusts to the real contours of the foot for effective support.

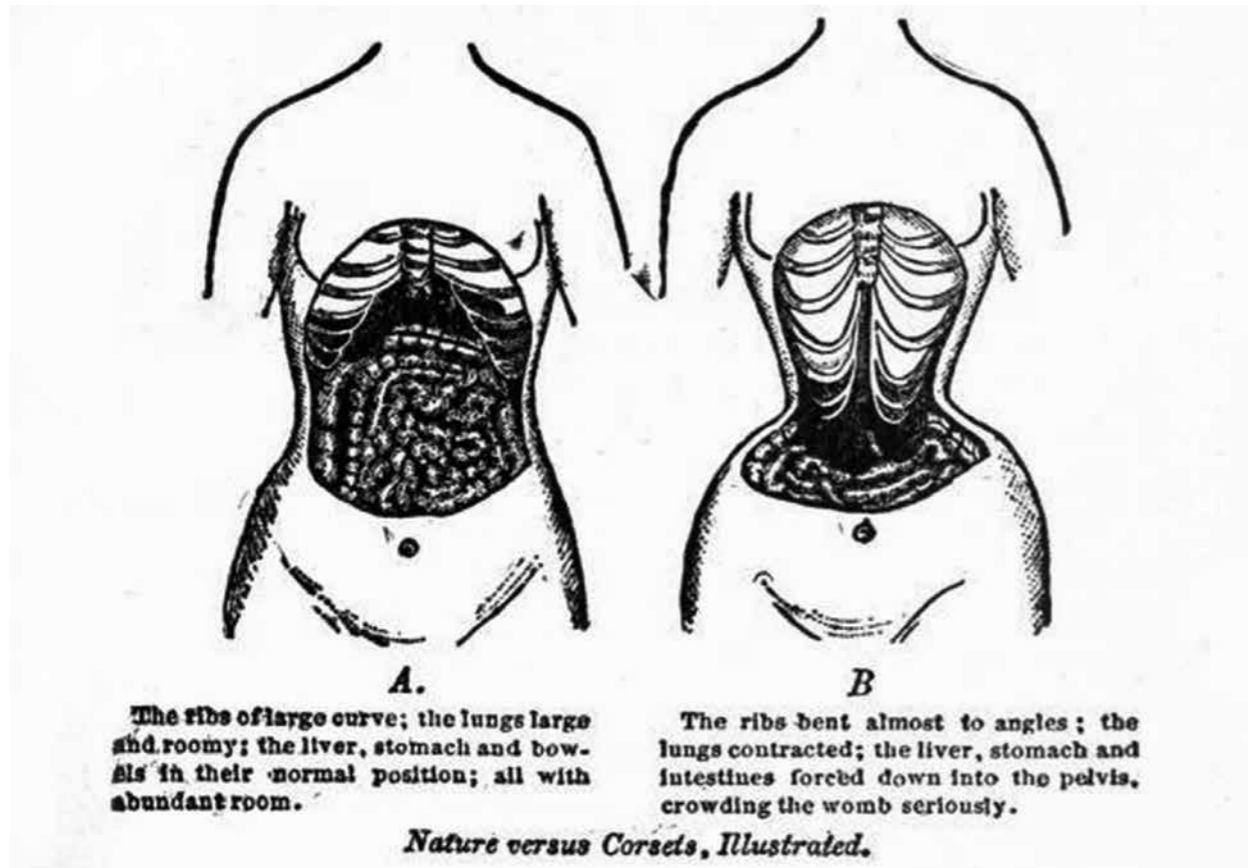


Figura 6: Cuerpo deformado por corset versus cuerpo normal. Fuente: J. W. Gibson, *Golden Thoughts on Chastity and Procreation*, p. 107. Fuente: <https://archive.org/details/goldenthoughtson00gibsuoft/page/116>  
Figure 6: Body deformed by corset versus normal body. Source: J. W. Gibson, *Golden Thoughts on Chastity and Procreation*, p. 107. Source: <https://archive.org/details/goldenthoughtson00gibsuoft/page/116>

con el cual no interactuaban y que la reducción de bolsillos y botones les significaba un enorme ahorro en la producción masiva de prendas:

Nuestros fabricantes deben hacer vestidos para un público desconocido (...) pueden presentar algunas ideas nuevas, pero deben hacer cosas vendibles y deben limitar su costo para que las prendas puedan venderse de manera rentable a un precio mayorista predeterminado. Un botón menos aquí o un bolsillo menos allí significa un ahorro que posiblemente puede alcanzar cientos de dólares. No conocen a las personas para quienes diseñan y ciertamente no se inspiran en ellos (Nieman, 1940).

La industria textil y el desarrollo de la indumentaria de trabajo, junto al racionamiento de telas, fueron sin duda motivo de preocupación para Rudofsky, quien puso fuerte atención en la innovación de materiales. Cabe recordar que el racionamiento de telas fue muy fuerte en el período de la guerra. En Estados Unidos se decretó la regulación L-85, por el War Production Board (Edwards, 2018, p. 156), mientras en Inglaterra se decretó el racionamiento de telas y la política de *Make-do and Mend*. Ello llevó a reunir a grandes casas de diseñadores de la talla de Worth o Molineux para producir patrones de vestuario que se comercializaron en tiendas con el propósito de confeccionar ropa en forma eficiente y sin pérdidas o decoraciones superfluas (Wood, 1989). A esto se le llamó *Utility Clothing*, tendencia que popularizó entre las mujeres un tipo de ropa de trabajo de corte simple, así como la incorporación del pantalón en su vestuario. Los diseños se simplificaron y fueron de corte atemporal. Para ello, la tela utilizada apuntaba a la idea de durabilidad por sobre otros atributos (por lo general se utilizaba un tipo resistente de Tweed). Los medios van a tomar en este escenario un rol sumamente relevante, pues las revistas de moda femenina distribuyeron semanalmente patrones de vestuario para hacer, frente a la política de racionamiento, difusión de moda específica y permitir su confección.

Es posible que la escasez de telas y su racionamiento hayan hecho que Rudofsky buscara otros materiales y

tecnologías que se encontraban en pleno desarrollo para la guerra. Entre las cartas aparecen dos llamativas peticiones, una a Allan Murray Laboratories y otra a Dupont Company, la empresa química que había inventado unos pocos años antes el Nylon. Según señala Rudofsky en la carta que envió a Dupont en junio de 1944, mercancías producidas por la compañía (que se mencionaban en un reportaje del New York Telegram) habían captado su atención. Sin embargo, tal como le respondió la representante de la firma, Dupont solo producía el hilo de Nylon y no producía artículos con ese material, que en ese entonces estaba destinado exclusivamente a uso militar. Concretamente, debido a su alta resistencia como tela sintética, uno de sus destinos principales fue la confección de paracaídas.

El interés del arquitecto por esta fibra fue bastante acertado. Las fibras sintéticas, que se venían desarrollando desde los años treinta, fueron uno de los mayores impulsos en la masificación de prendas de vestir y apoyaron la vestimenta de la mujer en el período de racionamiento, el cual duraría hasta después de terminada la guerra. Paradójicamente, pese a la negativa de la empresa de entregar prendas para la exposición, el paracaídas reciclado fue una de las telas más utilizadas en la confección de prendas de vestir durante la guerra, demostrando la originalidad que suscitó la economía de guerra y sobre todo la flexibilidad en todos los aspectos que permitía el material.

En la búsqueda de nuevos materiales hubo una preocupación por la relación entre cuerpo, economía y las posibilidades formales que podrían ofrecer estas materialidades sintéticas que no permitían las materias tradicionales y que la estandarización de patronajes limitaba. Las diferentes analogías gráficas entre cuerpo vestido y cuerpo deformado, que estuvieron presentes en su exposición, pudieron haber tenido una prospección positiva en la relación entre materiales nuevos y la lectura de las formas corporales reales. Sin duda, el interés de Rudofsky estaba en el equilibrio entre tecnologías e individuo, buscando una aproximación al cuerpo en la que la plasticidad, la individualidad y las particularidades de la forma humana estén en relación con la eficiencia, el uso y, por sobre todo, la historia o el conocimiento heredado.

Es así como, para Rudofsky, aparecería un aspecto fundamental humano que es el aprender desde la experiencia y no desde reglas impuestas o convenciones, tales como aquellas que la arquitectura moderna sintetizaba en conceptos como *planning*, diseño eficiente o producción en masa, que tendían a homologar los aspectos cotidianos del habitar por sobre las particularidades de cada individuo o colectividad.

## CONCLUSIONES

Las cartas que dejó Rudofsky como evidencia de un largo proceso curatorial en el que dejó fuera diversos diálogos y procesos del mundo del vestuario, evidencian que tuvo como fin el construir una crítica y una propuesta paralela que demostraba que lo moderno, como convención estética, no se alejaba tanto de otras convenciones a lo largo de la historia, demostradas específicamente en elementos de vestuario, moda y ornamentación del cuerpo. El vestuario ha sido utilizado históricamente en las discusiones teóricas de la arquitectura para instaurar debates y Rudofsky se suma a ello con una lectura crítica hacia temas de simetría, ornamentación y funcionalidad, a la que incorpora, para fundar el debate, el cuerpo humano.

Con su lectura meramente antropológica y comparativa entre culturas primitivas y lo que sucedía en la modernidad intentó juzgar la posición de la racionalidad o el pensamiento humano sobrepuesto a las formas naturales, tal como las culturas primitivas lo habían hecho superponiendo creencias morales al entendimiento del cuerpo natural. Para Rudofsky, estas aproximaciones moralistas estaban siendo retomadas en ese periodo, en el cual el cuerpo, liberado y racionalizado, aún no era capaz de desnudarse y de emanciparse por completo de manifestaciones pasadas, demostrando que existía una incoherencia entre contenedor y contenido para lograr la armonía esperada entre racionalidad, materia y forma. Las críticas de Rudofsky apuntaban a las convenciones estéticas que el museo había adoptado sobre lo moderno y el estilo internacional, de la misma forma en la que para él, el vestuario había posicionado a la moda y al pudor por sobre las reales necesidades del cuerpo, lo que se evidenciaba en la estandarización y flexibilidad programática de los usos en los espacios.

Con su trabajo, Rudofsky logró resituar el cuerpo humano en las discusiones sobre las transformaciones del diseño y la arquitectura desde una perspectiva antropológica, en las que involucró el contexto social y territorial, la materia y el conocimiento tradicional. Luego de la Segunda Guerra, en 1946, publicará el libro de la exposición titulado *The Unfashionable Human Body*, logrando llevar su argumento hacia un punto más interesante (que asoma en la conclusión del mismo). Lo que le preocupaba era la moda al servicio de ideas totalitarias y la falta real de democracia que se vislumbraba tras la fabricación masiva de vestuario, tanto por la precarización del trabajo como por la pérdida de ideas individuales que debiesen estar reflejadas en el vestir. Para él no tenía sentido usar máquinas ni tecnologías dispuestas para fabricar miles de piezas de vestuario sin que se hubiera entendido el real valor del cuerpo y del ser humano. Los patronajes perpetuaban la fabricación en masa y mantenían así a una multitud sin actitud crítica, lo que era perpetuado y acrecentado por la publicidad. Además, existía una deuda con la palabra democracia, puesto que hasta ese entonces había sido malentendida y asociada netamente a procesos productivos en masa, los cuales, para Rudofsky, habían sido utilizados por gobiernos totalitarios que invisibilizaban al individuo, poniendo como ejemplo el negativo rol de la industria de la moda italiana en Turín (Rudofsky, 1947). La posterior exposición de Rudofsky, *Arquitectura sin Arquitectos*, de 1964, abordará directamente la crítica hacia una arquitectura definida por lecturas sesgadas por posiciones geográficas, en la búsqueda de una arquitectura abierta a diferentes modos de vida, de la cual se pueden extraer lecciones más allá de consideraciones estéticas y económicas, hechas solamente con la sabiduría de la experiencia humana. [m](#)

## REFERENCIAS

- BERNSTEIN, A. (1944). *Personal Correspondence to B. Rudofsky. Are Clothes Modern?: General Correspondence*. The Museum of Modern Art Exhibition Records, 269. 3. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- EDWARDS, L. (2018). *How to Read a Dress: A Guide to Changing Fashion from the 16th to the 20th Century*. Bloomsbury.
- EVANS, C. (2013). *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. Yale University Press.
- GREEN, S. (2013). *The Public Lives of Charlotte and Marie Stopes*. Pickering & Chatto.
- MARCUS, N. (1940). *Are Clothes Modern?: Correspondence: Last Sections* The Museum of Modern Art Exhibition Records , 269. 6. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- MOMA. (1932). *Modern Architecture. International Exhibition*. Museum of Modern Art.
- MOMA. (1944). *Press Release. Tradition challenged in Museum of Modern art Exhibition, Are Clothes Modern?* Recuperado de [www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325448.pdf](http://www.moma.org/documents/moma_press-release_325448.pdf)
- NIEMAN, M. (1940). *Are Clothes Modern?: Correspondence: Last Sections Series Folder 269. 6*. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York.
- RUDOFSKY, B. (1947). *Are Clothes Modern? An Essay on Contemporary Apparel*. Paul Theobald.
- RUDOFSKY, B. (1986). *The Unfashionable Human Body*. Prentice Hall.
- SCOTT, F. (1999). *Underneath Aesthetics and Utility: The Untransposable Fetish of Bernard Rudofsky*. *Assemblage*, (38), 59-89. <https://doi.org/10.2307/3171248>
- WOMEN'S BUREAU – U.S. DEPARTMENT OF LABOR. (1941). *Are Clothes Modern?: Correspondence: Last Sections*. The Museum of Modern Art Exhibition Records, 269. 6. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- WOOD, M. (Ed.). (1989). *We Wore What We'd Got: Women's Clothes in World War II*. Warwickshire Books.