
Resumen: El diseño de Mackintosh y el grupo de los ‘cuatro de Glasgow’, tanto en la creación de espacios como en la de objetos cuestiona la coherencia de las taxonomías morfológicas como expresión de la autorreferencialidad de las producciones. Los diseños surgidos desde el Arts and Crafts al Art Nouveau, si bien no siguen las categorizaciones previstas para la pregnancia de las construcciones, éstas resultan pregnantes por contradicción, abriendo un espacio para imágenes y percepciones menos género-normadas y proponiendo soluciones en torno a pares menos dialécticos y más complementarios. La influencia oriental y gótica de la zona escocesa del cambio de siglo parece pesar en las decisiones formales de la época, al menos en estos autores.

Palabras clave: Arts and Crafts - Art Nouveau - Mackintosh - Hill house - pares opuestos - pares complementarios - morfología - coherencia formal - morfología andrógina.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 59-60]

(*) Doctorando en Educación Superior - Falta Tesis (UP-UNU). Magister en Gestión de Proyectos Educativos (CAECE). Diploma PDE (ESADE Barcelona). Arquitecto (UM). Environmental Design (UC Berkeley, USA). Facilitador de cursos On Line. (Columbia) Ex vicerrector y fundador de la Universidad de San Isidro “Dr. Placido Marín”, hasta 2016. Coordinador de Posgrados e Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Docente de la Universidad de Palermo en el Departamento de Diseño de Espacios de la Facultad de Diseño y Comunicación. Perteneció a la Facultad el año 2007.

Comenzaremos por ubicar al autor y su contexto. Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) comenzó como acuarelista en Escocia, su país de origen y se transformó en uno de los arquitectos y diseñadores escoceses de mayor importancia en el movimiento Arts and Crafts y posteriormente el Art Nouveau. Se hizo conocido internacionalmente a partir de la exposición de la Secesión Vienesa en 1900, donde formaba parte del grupo ‘Los cuatro’ de Glasgow, creado en 1897, con la intención de iniciar una reforma disruptiva de la arquitectura tradicional escocesa de gusto neogótico. Fue considerado el protomodernista que, tomando elementos del Arts and Crafts se opuso al Art Nouveau belga para transformarse

en uno de los referentes máximos de la internacionalización de este movimiento a la altura de Victor Horta (Fiell, 1995).

Su controvertida participación en la historia del arte y la arquitectura está muy bien sintetizada por Jean Claude Garcias al decir:

El personaje de Mackintosh ocupa un lugar paradójico en la historia del arte y de la arquitectura. Adulado en su ciudad natal de Glasgow en el cambio de siglo, se hunde con la guerra en el alcoholismo y el anonimato. Oscuro acuarelista exiliado en Port-Vendres en los años veinte, no vuelve al Reino Unido más que para morir y el contenido de su estudio difícilmente encuentra postor en la subasta. Los museos y el comercio del arte se disputan hoy a precio de oro el menor mueble, el menor tejido o el menor croquis de Toshie, en cuanto a su reputación como arquitecto, se la medimos por el rasero de las publicaciones científicas, los coloquios y las influencias confesadas, se acerca a la de Frank Lloyd Wright o Le Corbusier, para una producción diez veces menor: redescubierto por los historiadores de la arquitectura en la época de la Segunda Guerra Mundial, fue convertido en objeto de un verdadero culto por parte de la burguesía de Glasgow en los años sesenta. Mackintosh figura hoy en el panteón de la cultura media en los países anglosajones y el Japón. Caso clásico de artista maldito, adelantado a su tiempo, se dirá, a pesar de que Mackintosh fue inmensamente popular durante su vida y de que era un hombre de su tiempo, representativo del *Zeitgeist* hasta el punto de practicar indiferentemente el Art Nouveau, el art Déco o el Modern Style (Garcias, 2000. p. 5).

Mackintosh presenta una interpretación diferente del 'Art Nouveau'. Por ello, para analizar su obra es necesario considerar su relación con la tradición, que en Inglaterra, es de respeto y conservación. El movimiento de Glasgow en general no se pelea contra la tradición y los estilos históricos, sino que se deja influenciar por el repertorio gótico propio de la zona. (Benevolo, 1974)

A partir de 1890, la teoría y la práctica de la arquitectura sufren una importante evolución, aunque las condiciones económicas y sociales, lo mismo que las posibilidades técnicas, cambian con mayor velocidad que la tarea de los arquitectos. Los diseñadores de la época no alcanzan a adaptarse a los nuevos tiempos, porque los cambios van más rápido de lo que ellos pueden ir con sus proyectos arquitectónicos. En un momento de gran estabilidad económica, parecería que la arquitectura no fuera capaz de aprovechar los nuevos desarrollos tecnológicos por su carga de prejuicios y tradiciones. El urbanismo y la planificación muestran los principales retrasos, lo mismo que el diseño industrial. Las nuevas transformaciones urbanas se tratan de controlar con la demolición de los centros históricos, la ampliación de las zonas periféricas, la destrucción de las fortificaciones barrocas, con el objeto de construir grandes vías de acceso y avenidas de circunvalación. En el campo de las llamadas, en ese momento, artes aplicadas, el prejuicio de los reformadores para con los nuevos procesos mecánicos prevalecerá hasta el fin S. XIX y se convertirá, más adelante, en una verdadera exaltación de los nuevos procesos mecánicos y tecnológicos en muchos casos. El Art Nouveau, a pesar de su interés por estos problemas, no logra una

transformación significativa de la organización productiva de los objetos, en un momento en que la demanda de estos bienes está cambiando radicalmente, con la aparición de nuevas categorías de consumidores. A diez años de la primera guerra mundial, se produce una aceleración del debate cultural que se explica por la falta de apoyo sobre este tipo de hechos. Las nuevas tendencias se presentan en lapsos cada vez más breves y pasan también muy rápidamente. Las intervenciones realmente importantes se cimentaron en este período, pero fructificaron a largo plazo (Benevolo, 1974).

La contribución del movimiento inglés Arts and Crafts al proceso de renovación de la arquitectura fue la concepción de la artesanía doméstica y la ciudad jardín. Durante la segunda mitad del siglo XIX, había defendido la recuperación de las artes y los oficios tradicionales, amenazados por la Revolución Industrial. El inspirador de ese proceso fue William Morris, que proponía la producción manual de obras con un diseño sencillo. Esas ideas arquitectónicas se plasman en la casa que Philip Webb construyó en 1859, conocida como la Red House, llamada así por el color de los ladrillos con los que fue edificada. Esta voluntad de simplificación se arraigó profundamente en la arquitectura doméstica inglesa de finales de siglo, tiempo en el que se construyeron numerosas mansiones campestres para la alta burguesía inglesa, que se distinguen por una composición a base de volúmenes simples, muros blancos, hileras de ventanas, amplios miradores, y voluminosas chimeneas que atraviesan cubiertas de pizarra; a lo que se añaden unos espacios interiores abiertos y fluidos. Esta línea de recuperación de los oficios artísticos junto con amplios conocimientos y una desbordante imaginación, enriquecieron los métodos constructivos vernáculos, sin renunciar al espíritu de la tradición donde la austeridad constructiva se combina con formas severas y grandiosas. En 1896, el alemán Hermann Muthesius fue a Inglaterra para estudiar todas estas innovaciones en el campo de la arquitectura doméstica y en 1903, publicó el libro *Das Englische Haus –La casa inglesa–* que funcionó como vehículo para la propagación de los ideales Arts and Crafts en Europa central y luego a América y el resto del mundo (Sainz Avia, 1997).

Para Spiro Kostof (1988) el Arts and crafts era una arquitectura en busca de identidad. Morris pensaba que el arte era la forma en que el hombre expresaba gozo por su trabajo y la manufactura a máquina, al suprimir ese placer, mataba al arte. De allí su dedicación al revival de la artesanía y su propuesta de un buen diseño que afecte todas las cosas. Se negaba a ver la arquitectura como un simple ornamento aplicado bajo la prescripción de una pequeña camarilla de expertos. La arquitectura y el diseño en general deben considerar todo el entorno de la vida del hombre. Cada diseñador debe estar atento a salvaguardar la belleza con su propia alma y su propia mano, para hacer su parte en esta misión. De allí su producción artesanal de todo: alfombras, muebles, papel pintado y vidriería de cristal coloreado. Pero, según el autor, Morris estaba atrapado en un dilema sin solución, ya que el esfuerzo y el costo de ese trabajo artesanal iban en contra de un modo de vida igualitario y socialista. Sólo podían permitirse sus productos los pudientes. Realmente, ésta no era la forma de frenar la Revolución Industrial y de volver, como se pretendía a un mundo sin ferrocarriles y sin ciudades superpobladas, un mundo en el que el viento y el agua fueran las únicas fuentes de energía y en el que el estado no fuera el poder controlador y en el que el gremio de los artesanos o las cooperativas, determinaran la organización social. Una generación más joven de arquitectos y diseñadores canalizarían la pasión y el espíritu

creativo sin ese tremendismo moral con sesgo medieval y socialista. Vivirían junto con la máquina y la dominarían, hasta usarla como instrumento al servicio del artista

El debate ‘innovación o tradición’, siempre presente en la historia, conducía a los arquitectos y diseñadores hacia otros dilemas como la concepción espacial. Nikolaus Pevsner (1943) decía que la historia de la arquitectura era primordialmente una historia de la configuración del espacio por la mano del hombre. Aquel placer del que hablaba el Arts and Crafts pasa al deleite del espacio en la arquitectura. Roth (1993) plantea que la arquitectura es el arte en cuyo interior nos movemos. El deleite o la estética de los edificios no están en la construcción sino en el espacio que generan. El arquitecto manipula espacios de muchos tipos. En primer lugar, a su criterio, se habla del espacio físico, al que define como el volumen de aire limitado por las paredes, el suelo y el techo de un recinto. Este espacio puede ser medido fácilmente y expresado en metros o pies cúbicos. Pero también existe el espacio perceptible, que es el que se ve o se percibe. Este espacio, particularmente en recintos vidriados, puede ser más dilatado e imposible de cuantificar. Existe el espacio conceptual, que se vincula con este último y se define como el mapa mental que llevamos en la cabeza, o el plano que se almacena en nuestra memoria. Los edificios que funcionan bien son aquellos que los usuarios pueden comprender fácilmente con su imaginación y en los que pueden desplazarse con soltura, sin necesidad de que nadie los guíe. Finalmente, el arquitecto también interviene en la configuración del espacio funcional, que podría definirse como aquel que realmente usamos y en el que nos movemos.

Este recorrido conceptual nos deja frente a la idea de Pokropek (2018) de los dos tipos básicos de estructura arquitectónica abstracta o principio de acción interdependiente: uno definido por la lógica de la configuración envolvente o exterior, que suele llamarse ‘volumetría’, y el definido por la lógica de la organización de su espacialidad o ‘estructura envuelta’ o interior, siendo esta última, objeto de nuestro análisis.

De la trascendente, aunque no muy profusa, obra arquitectónica de Mackintosh, nos tendremos en la ‘Hill House’ en Helensburgh, Escocia (Reino Unido). La misma fue diseñada junto a su esposa Margaret Macdonald y construida para el editor Walter Blackie entre 1902 y 1904. En 1982 la casa fue donada a la National Trust for Scotland, que sigue manteniéndola (National Trust for Scotland) (Ver Figura 1).

La casa, una de las obras más famosas de Mackintosh, es una síntesis de tradición y vanguardia: posee el aspecto de la arquitectura vernácula escocesa, pero en ella se encuentran todo tipo de elementos innovadores. Su fuerte apariencia rural de tejado a dos aguas con torreones se aproxima a la arquitectura nobiliaria y aristocrática de la época, pero con infinidad de elementos nuevos como los ‘bow-windows’ una forma propia del momento. La asimetría de los volúmenes responde más a la distribución interna, teniendo en cuenta las necesidades de sus habitantes, más que a la armonía externa y la irregularidad de la fachada a la funcionalidad. No existen, por otra parte, ni cornisas ni molduras, se ha eliminado la retórica de los elementos históricos externos, equilibrando el revival gótico con la geometría, las formas cúbicas, las líneas rectas y el gusto por la línea ascendente. (González, 2014)

Mackintosh y Macdonald diseñaron la mayoría de las habitaciones interiores, muebles y objetos, cuidando los detalles y los colores. En el ‘espacio envuelto’ su obra tiene una fuerte orientación funcional, a la vez que espiritual, gracias a la intervención de la arquitectura



Figura 1.



Figura 2.

Figura 1. Hill house. Disponible en <http://www.scotcities.com/mackintosh/hillhouse.htm>. **Figura 2.** Disponible en: <http://www.scotcities.com/mackintosh/hillhouse.htm>

con ilustraciones y elementos pictóricos, que le aportan un importante simbolismo y un notable equilibrio entre factores opuestos, entre lo moderno y lo histórico, las luces y las sombras, en suma: lo femenino y lo masculino. El mismo Mackintosh consideraba que su esposa y su cuñada le daban a las obras el toque de mujer (Helland, 1996) (Ver Figura 2). La vivienda parece ejemplificar en sí misma, los pares categóricos de nuestra investigación, mostrando un exterior adusto, sobrio, que utiliza sólo cromatismos del gris al negro, con ornamentos planos, como expresión de masculinidad y austeridad, mientras que su interior es desbordante, fantasioso con formas creativas, casi abstractas. Se mueven líneas muy delgadas, verticales, paralelas, rematadas con cuadrados pequeños. Líneas que se tornan, por momentos, sinuosas y laberínticas como el tallo de flores Art Nouveau, que van componiendo un espacio ensamblado, compacto a la vez que perforado en el que los adornos armonizan con paredes segmentadas por el respaldo estrecho y muy alto de las sillas que se integran al ambiente. La oposición de valores contrarios, dentro-fuera, color-sobriedad, geometría-elegancia, distinguen un interior femenino en contraste con el exterior masculino. El interior es donde predomina el color, la línea, buscando tramas, elegantes. El exterior se conforma con planos rectos, mínimo color, etc. Fusión por tanto de lo orgánico y lo matemático (Puras, et al, 2016).

Los Cuatro de Glasgow toman el símbolo de la rosa como la marca del grupo y la llevan a sus diseños mostrando un marcado interés por las líneas –como sucederá en el modernismo– que ascienden suavemente en estructuras esenciales y sintéticas que nos remiten a la naturaleza en primavera.

En referencia a los aspectos formales de su obra, cabe destacar el valor pictórico que, como acuarelista de origen, Mackintosh ha sabido improntar en sus trabajos. El mismo consideraba que:

Toda la arquitectura grandiosa y viviente ha sido la expresión directa de las necesidades y creencias del hombre en el momento de su creación (...) Debemos vestir las ideas modernas con vestimenta moderna, adornando nuestros diseños con fantasía. Tendremos diseños de hombres vivos para hombres vivos, algo que exprese una nueva realización de hechos sagrados, por la personal incubación de nuestra habilidad de utilizar la alegría de la naturaleza, la gracia de la forma y la amabilidad del color¹ (Fiell, 1995. p. 10).

En cuanto al primer gesto que inicia el diseño o su 'esencia formal', la 'geometría' del exterior es fuerte, volumétricamente pura, fuertemente mixti-corpórea, casi áspera y viril. Sin embargo, los espacios interiores, no tienen una lógica única. Pareciera que 'los cuatro de Glasgow' hubieran actuado por separado y no se puede asegurar si ha intervenido algún otro autor o los propios dueños de casa (Garcías, 2000). El interior se muestra aleatorio en su conjunto y con diferentes climas morfológicos. Con lo cual el principio de orden que rige los espacios generados es poco evidente y sumamente débil. Sus características sobresalientes varían, recorriendo todos y cada uno de los pares propuestos por Ras. Puede decirse, no obstante que los ambientes más disímiles son el comedor, el hall de distribución y la caja de escalera, mientras que el resto de los espacios tiene cierta unidad que podría encontrar como modelo medio a la habitación principal. Tomando como espacio de análisis ese dormitorio, se podría definir un poco más: se trata de un espacio limitado, pero de geometría difusa por lo múltiple, fuertemente dinámico, móvil, elástico, blando y claramente articulado y sensual... en suma, femenino.

Las críticas de Duffy, un carbonero escocés, al entrar a un ambiente diseñado por 'los cuatro' son agudas, porque se siente excluido de ese tipo de interiores propuesto por Mackintosh, y los critica vulgarmente sobre todo lo que podía tener de femenino, incluidas las ciruelas violeta:

Ha adquirido un semblante feroz [...] y permaneció cinco minutos con los ojos clavados en las puertas de fantasía. [...] ¿Esto es verdaderamente clase? ¿Nos vamos a quedar mucho tiempo? [...] Gran Dios, decía, te apuesto lo que quieras a que aquí no se puede fumar. Fumar! ¿Por qué no hablar de golf, [para Escocia, era como para nosotros el fútbol] si te parece? (Garcías, 2000, p. 112).

Las categorías texturales del dormitorio son más bien propias de estructuras implícitas generadas por la inmaterialidad de vacíos bajo cielorrasos cuartacaña, sin paredes como límite, que proponen 'burbujas' al decir de Hall (1968) de diferente carácter. Para su percepción sensible, recurren a texturas o superficies tratadas especialmente para provocar emociones con una propuesta heterogénea, diáfana, transparente, ambigüa, luminosa, clara y permeable.

El Art Nouveau no carece de pretensiones intelectuales, generalmente basadas en alguna cita de Wilde del tipo de 'todo arte es a la vez superficie y símbolo' o en leyendas simbólicas de una simplicidad refinada y de una ingenuidad rebuscada [...] Las acuarelas de las hermanas Macdonald o de Mackintosh dejan ver



Figura 3.



Figura 4.

Figura 3. Bow Window interior. Disponible en: <https://coastalroadtrip.com>. **Figura 4.** Bow Window exterior. Disponible en: <http://www.scotcities.com/mackintosh>

a menudo esta vacilación en torno al inconsciente y a la primacía de la sexualidad [...] La obsesión por la línea induce en parte, a la aparición de nuevos temas ligados al simbolismo, al inconsciente o al erotismo en sentido amplio: el pulpo, la medusa, las algas, las serpientes, libélulas, y otra fauna similar, los brotes en flor y los zarcillos de la viña, las mujeres-flor delgadas y amenazadoras. Podemos reconocer en todo ello, los temas favoritos de los cuatro de Glasgow que supieron crear un estilo a partir de elementos en parte contradictorios (Garcias, 2000, p. 34).

Si analizamos la estructura exterior y la interior, entonces, encontramos fenómenos perceptuales distintos y su recorte conceptual es autónomo con rasgos opuestos y extrañamente articulados. Vale la pena observar, con atención, la imagen del bow-window del dormitorio en su versión exterior e interior (Ver Figuras 3 y 4).

El exterior *masculino*, rural, tosco, áspero, volumétrico, gris y rígido contrasta fuertemente con un interior *femenino*, etéreo, luminoso, claro, sinuoso, blando y flexible. Las cadenas armónicas son, en el mismo hecho arquitectónico, un conjunto de nociones polares presentes en la definición de una organización que tiende a contradecirse entre el exterior y el interior, debido a que por su presencia simultánea, se produce el encuentro de opuestos que nos remite a pares complementarios de origen oriental, más que a una lógica dialéctica entre las características seleccionadas. Estas características protagónicas que sostienen esa idea generan un principio de acción o argumento formal, más próximo a lo andrógino que a los genero-normado.

Como objeto de diseño se eligió la Silla Hill house (1904) por la pregnancia de su forma. Sin embargo, no es imposible escindirla del proyecto total de la casa Hill House, dado que cada proyecto es una unidad organizada, ya sea en arquitectura o en decoración de interiores, porque su obra era concebida como un todo (Kimura, 1984) (Ver Figura 5).

La silla fue diseñada por Mackintosh para el dormitorio principal de la Hill House. Es una estructura en roble ebonizado al negro, diseñada con geometría formal de inspiración oriental (Martin, 2005). Ubica dos sillas negras asimétricamente, como los dos únicos elementos oscuros en un interior de colores claros, casi blancos. Existe un modelo en blanco utilizado en otras obras pero de menor difusión.

El dormitorio de los Blackie, conocido como el dormitorio blanco, está diseñado con el carácter de un microcosmos para la intimidad de la pareja, dentro del conjunto de una casa concebida como todo un universo. Mackintosh, en un alarde de su permanente control del uso del espacio y la expresión del conjunto, busca lograr un ambiente orgánico mediante una sucesión de rincones autónomos y diferenciados de la cual surge un espacio con armónica unidad. La habitación, diseñada en colores claros, con paredes blancas enriquecidas con detalles rosas, violáceos y verdes en sus ornamentos, está iluminada por la luz blanquecina que filtran las cortinas blancas durante el día. Un espejo también blanco refleja aún más la luz que se difunde rápidamente por el cuarto realzando las texturas. La claridad, el blanco, el marfil y los colores tenues contrastan con la presencia de las sillas 'ladderback' negras, que funcionan como presencias verticales que particionan el espacio. En la atmósfera diáfana del dormitorio, las sillas, especialmente diseñadas para este lugar, se convierten en elegantes adornos antropomórficos más que en mobiliario para sentarse. La composición de la habitación estaría incompleta sin el gesto, delicado y seguro, de esos elementos de alto respaldo que se muestran como objetos de expresión puramente formal, dado que su elegante figura prima por sobre cualquier cuestión funcional. El estiramiento de las proporciones y la oscuridad de sus siluetas remiten a las largas sombras de los países nórdicos. El perfil de proporciones casi humanas de las sillas está acentuado por el ritmo de la 'escalera' del respaldo que culmina en una trama regular inscripta en un cuadrado, que funciona como una verdadera cabeza. Su rol esencialmente escenográfico en la habitación, las hace parecer auténticos centinelas que custodian el sueño de los dueños de casa, "el punto que difícilmente podemos imaginarlas fuera de sus puestos" (Chirico, 2013) (Ver Figura 6).

Las sillas Hill o 'ladderback' no son ergonómicamente correctas puesto que su respaldo es excesivamente alto y vertical, sin el ángulo adecuado para el reposo de la espalda. Sin embargo, aún cuando, claramente, no están pensadas como asientos e incluso su calidad de construcción y materiales son cuestionables, poseen una curvatura de sentido horizontal en el respaldo que las aproxima a la antropometría, aunque de manera casi ingenua (Ver Figura 7).

En un análisis morfológico se diría que en primera instancia o, en los términos de esta investigación, en cuanto a las categorías estructurales, su esencia formal global se muestra como geométrica, rígida y masculina, por el acento de sus líneas rectas, la ortogonalidad de sus encuentros, el color negro de su madera y el fuerte contraste con el ambiente. El principio de orden que rige la forma es claro, evidente y fuerte, como tal, se trata de una estructura definida y ordenada. Luego de esta conceptualización, podemos enumerar

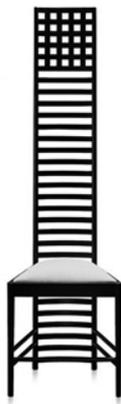


Figura 5.

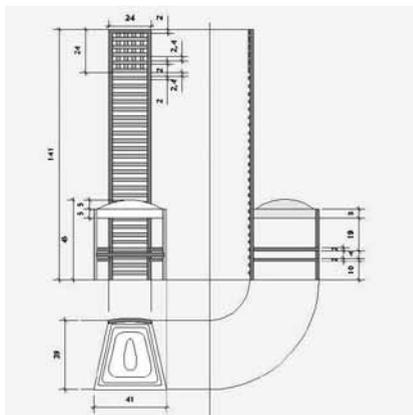


Figura 6.



Figura 7.

Figura 5. Silla Hill disponible en: <http://historia-disenio-industrial.blogspot.com.ar>

Figura 6. Monge Silla Hill disponible en: <http://historia-disenio-industrial.blogspot.com.ar>

Figura 7. Respaldo curvo disponible en: <https://www.cassina.com/es>

como características sobresalientes, su forma limitada, focalizada, unitaria, estática, quieta, rígida, fuertemente rítmica y de frontalidad simétrica en el eje vertical.

Las categorías texturales, despegan la forma de esa imagen, aunque la única morbidez se encuentra en el asiento que se curva levemente en color marfil, originalmente en cuero. No obstante, en una segunda lectura, aparece la curvatura del respaldo y la sección oblonga de las montantes y los travesaños que varían gradualmente su espesor. Esta materialidad, enfatizada por el brillo satinado de la superficie convierte a la forma en más amable, suave y elegante. De algún modo, la expresión de la materialidad sensiblemente percible del objeto, su textura o mostración superficial a la que Ras denomina 'in abstracto' conduce nuestra emoción hacia lo heterogéneo, diáfano, transparente, semimate y permeable. Entonces, respecto de las cadenas armónicas o conjunto de nociones polares presentes en la definición de su organización formal, podría decirse que tienden a contrastar en esos dos planos de análisis, reforzando su coherencia interna debido a que la presencia simultánea de pares opuestos entre ambas miradas, global y textural, se contradice produciendo un refuerzo contrario que, aunque mantiene la tensión, le da coherencia. Es obvio que al reforzarse mutuamente, con un sentido menos dialéctico y más complementario, las características protagónicas que sostienen la idea o principio de acción enunciado como argumento formal, se vuelven más definidas o inteligibles. Tal vez, esta caracterización en la definición del sistema formal adquiera mayor coherencia con sus pares encontrados y se hace autorreferente, producto de esa tensión constante que justifica finalmente su pregnancia.

Como conclusión, se podría decir que tanto en los espacios arquitectónicos como en los objetos de diseño, al menos a juzgar por esta aproximación de 'caso' en nuestro ensayo, hay una coherencia interna que surge de la propuesta contradictoria de pares opuestos. Se trata de un trabajo formal complejo, dotado de categorías estructurales, texturales y cadenas armónicas que se oponen a la vez que se complementan, en un sentido casi oriental de ying-yang, que encuentra un sistema formal fruto de una mayor coherencia entre sus 'pares opositivos caracterizantes' entre dos aspectos del mismo espacio y objeto. Curiosamente, esos rasgos contribuyen obviamente al incremento de su 'autorreferencialidad', requisito ineludible en la autonomía del mensaje. Un mensaje que no resulta ni masculino ni femenino en los cánones genero-normados, sino tal vez, 'andrógino'.

Notas

1. Cita tomada de un trabajo titulado Arquitectura enviado por Mackintosh en febrero 1893 al Instituto de Glasgow. Esta parte del escrito fue plagiada en cierta medida en el ensayo "diseño" de J. D. Sedding en Arts and Crafts Essays, Londres 1893 ver: Robertson, 1990. p. 207.

Robertson, Pamela ed. Charles Rennie Mackintosh: The architectural papers. Oxford.

Bibliografía

- Benévolo, L. (1974). *Historia de la arquitectura Moderna*. Barcelona: G. Gili.
- Chirico, M. (2013). *La silla negra del dormitorio blanco de la casa de la colina sobre el río Clyde*. <http://www.fadu.edu.uy/viaje2013/bitacora/la-silla-negra-del-dormitorioblancode-la-casa-de-la-colina-sobre-el-rio-clyde/> recuperado el 1/4/18.
- Fiell, C. & P. (1995). *Charles Rennie Mckintosh* (1868-1928). Köln: Benedikt Taschen.
- Garcias, J. C. (2000). *Mackintosh. Traducción Calatrava*. Madrid: Ed. Akal.
- Gonzalez, J. M. (2014). Historia del diseño. [wordpress.com https://josemgghistoriadeldisenio.wordpress.com/2014/03/30/mackintosh/](https://josemgghistoriadeldisenio.wordpress.com/2014/03/30/mackintosh/) recuperado el 1/4/18.
- Hall, E. (1968). *The hidden dimension*. London: Doubleday.
- Helland, J. (1996). *The studios of Frances and Margaret Macdonald: femininity and art nouveau*. New York: Manchester University Press.
- Kimura, H. (1984). Design analysis of Charles Rennie Mackintosh. in *Process: Architecture* Nº 50 August 1984 Tokyo.
- Martin, A. (2005). Hill house chair, Charles Rennie Mackintosh en Fiell, C y P. *1000 chairs*. Colonia: Ed. Taschen.
- National Trust for Scotland. Hill House, Helensburgh (20th century) <https://www.nts.org.uk/> recuperado el 1/4/18.
- Pevsner, N. (1943/1994). *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza.
- Puras, S.; González, F.; Viejo, R. y Mateos, M. (2016). *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, 4º Curso de Historia del Arte. <https://20art.es.tl/Charles-Rennie-Mackintosh.html> recuperado el 1/4/18.
- Roth, L. (1993). *Entender la Arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gili.
- Sainz Avia, J. (1997). Arquitectura y urbanismo del siglo XX. En: *Historia del arte. 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editoria, pp. 265-335.

Abstract: Mackintosh and the group 'four of Glasgow', design spaces and objects that cast doubt about the needs of coherence in morphological taxonomies as an expression of the self-referentiality of productions. The designs emerged from the Arts and Crafts to the Art Nouveau, although they do not follow the categorizations foreseen for the pregnancy of constructions, these are pregnant by contradiction, opening a space for less gender-regulated images or perceptions and propose solutions around pairs less dialectical but more complementary. The Eastern and Gothic influence of the Scottish area at that century seems to weigh on the formal decisions of the time, at least in these authors.

Keywords: Arts and Crafts - Art Nouveau - Mackintosh - Hill house - opposing pairs - complementary pairs - morphology - formal coherence - androgynous morphology.

Resumo: O design de Mackintosh e o grupo do 'Glasgow four', ambos na criação de espaços, como objetos, questiona a coerência das taxonomias morfológicas como expressão da auto-referencialidade das produções. Os desenhos surgiram Art e Kraft à Art Nouveau,

apesar de não seguirem as categorizações previstas para o a gravidez das construções, estas estão grávidas pela contradição, abrindo um espaço para imagens e percepções menos reguladas por gênero e propondo soluções em torno de pares menos dialéticos e mais complementares. A influência oriental e gótico da área escocesa da virada do século parece pesar sobre as decisões formais de o tempo, pelo menos nestes autores.

Palavras-chave: Arts and Crafts - Art Nouveau - Mackintosh - Hill house - pares opostos - pares complementares - morfologia - coerência formal - morfologia andrógina.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
