



PALABRAS CLAVE

Pancho Guedes,
Didáctica del proyecto,
Arquitectura y Arte,
Ideación

KEYWORDS

Pancho Guedes,
Didactic of the project
Architecture & Arts,
Idea

EL SABER NECESARIO. REEVALUANDO DIDÁCTICAS DEL PROYECTO. PANCHO GUEDES Y LA OTRA MODERNIDAD

NECESSARY KNOW-HOW. REVALUATING THE
PROJECT'S DIDACTICS. PANCHO GUEDES AND
THE ALTERATIVE MODERNITY

- > **MARCELA BRKLJACIC**
Universidad de Mendoza
Áreas de Diseño y Enseñanza del Proyecto
- > **ESTHER GIANI**
Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del Progetto
Composizione Architettonica e Urbana

RECIBIDO

31 DE JULIO DE 2020

ACEPTADO

10 DE MARZO DE 2021



EL CONTENIDO DE ESTE ARTÍCULO
ESTÁ BAJO LICENCIA DE ACCESO
ABIERTO CC BY-NC-ND 2.5 AR

> **CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO (NORMAS APA):**

Brkljacic, M. y Giani, E. (Noviembre 2020 - Abril 2021). El *saber necesario*. Reevaluando didácticas del proyecto. Pancho Guedes y la otra modernidad. [Archivo PDF]. *AREA*, 27(1), pp. 1-11. Recuperado de https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2701/2701_brkljacic_giani.pdf

RESUMEN

El artículo hace hincapié en *saberes marginados* que poco a poco se van desvaneciendo en la formación del arquitecto y que consideramos necesarios para regir las enseñanzas complementarias ligadas a la prefiguración: nos referimos a las necesarias incursiones en el mundo de las artes y de la figuración para devolver al proyecto arquitectónico sus propias competencias. El caso de Pancho Guedes es el pretexto que nos permite reflexionar sobre el proceso proyectual, desde la ideación hasta su representación, y sobre las posibles derivas de los *saberes necesarios*, que dejarán consecuencias en las generaciones que están en formación, marcando un antes y un después.

> ACERCA DE LAS AUTORAS

MARCELA BRKLJACIC. Especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Arquitecta por la Universidad de Mendoza (UM,). Profesora Titular de Ambiente 1 y 2 y JTP de Morfología. Se desempeña como docente en la UM, donde se graduó en 1984 en las áreas de Diseño y Enseñanza del Proyecto. Su trabajo de investigación se encuadra dentro de las tareas de observación y sensibilización frente al proceso de proyecto de los estudiantes en los primeros años de la carrera. Nominada premio Fadea en docencia e Investigación 2017. Ha escrito “Viaje del objeto al sujeto ida y vuelta sin escalas” (Brkljacic, 2016). Actualmente trabaja junto a la prof. Giani en una investigación sobre Pancho Guedes, particularmente enfocada a su rastro como maestro de arquitectos.

✉ <marcela.brkljacic@um.edu.ar>

ABSTRACT

This article is about the need to govern the electives within the educational programs for architecture. The focus is on the subsidiary teachings involved into prefiguration. We claim for necessary incursions into the world of Arts and figuration. We propose the experience of Pancho Guedes, a versatile artist who crossed many figurative worlds, for the fundamentals and indispensable knowledge to govern the overall projectual process, from its ideation to its representation. The aim of this article is a call for awareness: the loss of sensitivity is such a widespread condition that we should be alarmed.

ESTHER GIANI. Doctora en Composición Arquitectónica. Magíster internacional por el Berlage de Rotterdam. Arquitecta y profesora de Proyecto en la Università Iuav di Venezia. Desde el 2000 investiga en su grupo Áreas en Desuso y Paisajes Industriales. Publicó *Il riscatto del progetto* (2007), primer estudio compositivo sobre una de las escuelas nacionales de arte de La Habana. En el 2017 cura una exposición de obras artística de Le Corbusier a la Iuav, de donde surge su libro *Sconfnamenti. Porto Marghera Atlas* (2019), primer compendio sobre Porto Marghera, el distrito industrial de Venecia. Actualmente trabaja en una investigación sobre Pancho Guedes.

✉ <giani@iuav.it>

Introducción

En 1994 apareció *El Sex Appeal de lo Inorgánico* del filósofo italiano Mario Perniola (2004), un libro¹ que provocó un debate vivaz, destacando la materialidad neutral, la fisicidad de las percepciones, los cambios en las *sensibilidades estéticas* y la vastedad de recursos tecnológicos a disposición. Hace un cuarto de siglo, la digitalización de los universos perceptivos, con referencia al mundo de la realidad virtual, no representaba todavía una opción realista y viable. Sin embargo, hoy estamos en pleno proceso de aceptación de dichos cambios. Las escuelas de Arquitectura están adoptando nuevas herramientas que potencian las representaciones del proyecto arquitectónico, haciéndolas más dinámicas, inmediatas, *augmentadas*, según su actual definición. De hecho, cada estudiante *–centenial–* está digitalizado desde el día de su nacimiento: ya no se puede hablar de autodidactas digitales, sino de competencias adquiridas antes de la alfabetización.

Estas consideraciones (evidentes) nos ayudan a entender los rasgos de un cambio menos evidente que se está empezando a percibir entre los que están directamente involucrados en la enseñanza del proyecto: nuestros estudiantes estructuran su imaginario de otra forma; el pensamiento proyectual es dinámico y se genera siguiendo caminos lógicos diferentes con respecto a los de hace veinte años. El presente artículo toma su impulso a partir de la situación italiana y particularmente en Venecia, confiando en que pueda ser útil a un deseado debate de mayor amplitud e internacional.

Ideación y proyecto arquitectónico

Los medios disponibles para desarrollar, describir y representar procesos formales son más poderosos e inmediatos comparados con los del siglo pasado, pero dejan atrás técnicas tradicionales de desarrollo del proyecto. Si bien el fenómeno al que nos referimos no tiene carácter universal, resulta cada vez más evidente la escasa confianza que las nuevas generaciones muestran ante el papel, sustituido por la pantalla del ordenador; lo que da lugar a una consecuente falta de escala, de etapas preliminares y necesarias aproximaciones. Los grandes avances vividos en las últimas décadas relativos a las representaciones del proyecto

suponen la integración de aportes valiosos a la hora de agilizar nuestro trabajo y mejorar su difusión con una estrategia comunicativa más eficaz. Por lo tanto, no hay ninguna resistencia hacia el progreso tecnológico que, desde siempre, ha acompañado la labor del proyectista integrando, enriqueciendo y favoreciendo los métodos operativos de ideación y transcripción del proyecto. Pero, conscientes de las nuevas oportunidades (reconocibles por cualquiera), no deberían subestimarse, así mismo las nuevas amenazas que, en cambio, resultan menos evidentes. El peligro que cabe observar, se refiere a la pérdida de contacto con una fase más *artesanal* de la formación y ejercicio profesional del arquitecto. Nos referimos a una faceta fundamental, quizás la más importante: la idea, el *estado naciente*. Sobre los análisis introductorios del proyecto arquitectónico, en Italia y en Venecia particularmente se ha escrito bastante (Aymonino, 1977; Rossi, 1966; Muratori, 1959, entre otros). En cambio, acerca del uso de “los indicios” y de la síntesis proyectual *–inevitabilmente relacionada a aspectos culturales propios, sensibilidades subjetivas e interpretaciones–* se dice muy poco, con dificultades y, a menudo, con una conceptualización forzada y *a posteriori*.

El trabajo de prefiguración del proyecto arquitectónico es raramente objeto de enseñanza. Casi nos resignamos ante la imposibilidad de transmitirlos por su vinculación con la individualidad cultural de sus autores. La *ideación* es el aspecto de nuestro trabajo menos documentado. Pareciera que tanto los escritos teóricos como los autobiográficos (de explicitación poética) son reticentes a la hora de debatir el estado naciente del proyecto. Otros, artistas como Ígor Stravinskij (2004, publicado originalmente en 1942), Raymond Roussel (1982, publicado originalmente en 1932) y Edgar Allan Poe (1846²) por ejemplo, lo han hecho mejor que nosotros mismos. El trabajo de prefiguración del proyecto es un conjunto de prácticas que, perteneciendo a nuestra experiencia común, pocas veces se enseña. Esta digresión nos ha servido para anticipar un concepto clave: el principio del pensamiento proyectual (*arché*) y el *origen artesanal* propiciado por el trabajo gráfico, la elaboración de apuntes, así como los bocetos preliminares, tal y como lo testifica la historia de la Arquitectura. De hecho, nuestra mirada ha sido a menudo atraída por los bocetos preliminares, los que delataban intenciones, los que develaban

1. En *El Sex Appeal de lo Inorgánico*, la música rock y arquitectura deconstructiva, la ciencia ficción y realidad virtual, la droga y *look*, el *cyberpunk* y *splatterpunk*, las instalaciones de arte y metaliteratura, las exhibiciones deportivas y teatrales, forman parte de una misma cultura, cuya clave de acceso se crea a través de la experiencia del ser humano “como algo que se siente”. Mario Perniola se detiene considerando una “nueva” clase de afinidad y diversidad como punto final de una reflexión acerca del concepto de Cosa, que ha incluido la filosofía moderna desde Descartes y Kant hasta Heidegger y Wittgenstein.
2. Referimos a su ensayo “The Philosophy of Composition” publicado originalmente en 1846 en *Graham's Magazine*, y trabajado aquí sobre las ediciones italianas de Lunari, (Poe, 2012) y Koch, (Poe, 1986).

caprichos perseguidos insistentemente y con golosa obstinación.

Hoy, nuestros estudiantes corren el riesgo de no llegar nunca a conocer ese mundo, reemplazado por una forma más perentoria y uniformada de *pensar* sobre el proyecto. No se piensa más *a través de la mano* (Carnevale, 1991), sino con formas de disponibilidad inmediata (y si fuere necesario, además justificadas estática y constructivamente a través de aplicaciones específicas).

Saberes necesarios

Reconocemos la dificultad de transmitir adecuadamente y de manera estructurada las competencias imprescindibles para poner en marcha el proyecto. En la historia de la enseñanza proyectual existen ensayos que tratan estos temas tan controvertidos. Nos referimos a la Bauhaus, al Team X³, y, alcanzando nuestra generación, en la difusión de *workshops* como estrategias experimentales de aprendizaje activo, horizontal, transversal y ágil (Giani, 2012; 2011; 2010; 2009; 2008 y 2007).

Creemos que hace falta recalcar la naturaleza *inductiva* del proyectar (Ginzburg, 2000), alejada de los academicismos deductivos⁴. Insistimos en la necesidad de disciplinar sobre todas aquellas enseñanzas *complementarias* tales como Building Information Modelling (BIM), que favorecen en múltiples aspectos la visualización y comunicación de sus producciones incluyendo *conocimientos* que tienden a recortarse en campos de investigación extremadamente especializados.

Pero, al mismo tiempo, se está perdiendo el contacto con los fundamentos⁵: aquellas enseñanzas que consideramos como *saberes necesarios* (Estética, Epistemología, Arte plástica, Música) acaban dándose por asumidas o valoradas como saberes menores. Si las aplicaciones de las disciplinas técnicas (como BIM, de hecho) se consideran necesarias y son parte de la oferta didáctica como cursos opcionales, señalamos también que otros conocimientos, considerados necesarios hasta hace 10 o 15 años (al menos en Italia), están desapareciendo. Nos referimos a los conocimientos más humanísticos y figurativos (como Literatura Artística, Estética, Pintura, entre otros) que casi ya no forman parte de la formación del arquitecto. Los Proyectistas son conscientes de que las *incursiones* por el mundo de las Artes son ineludibles, hasta necesarias.

La cultura proyectual debe mucho al mundo de la figuración, de la música, del cine, de la literatura. Le Corbusier, que dedicaba todas las mañanas a la pintura, hablaba de “robos” (Carnevale, 2017).

En esa línea, no se trata de lamentar o defender una enseñanza tradicional del proyecto basada en la prefiguración y bajo el control *artesanal* de todo el proceso, más bien de incentivar incursiones puntuales y virtuosas. Cada proyectista tiene sus propias predilecciones, construye sus propios repertorios culturales fundados por analogías, sintonías y afinidades; alimentando y complaciendo su propia sensibilidad proyectual. Ha sido ampliamente demostrado que estos *cúmulos* de saberes, fragmentados, segmentados, y de procedencia heterogénea, han representado fuentes fundamentales de inspiración para la actividad proyectual de muchos autores (aquellos que proponemos habitualmente como *referentes* a nuestros estudiantes). Acerca de qué saberes sean necesarios nunca se debate suficiente. Afirmamos que los *saberes necesarios* son aquellos vinculados al arte y que los fenómenos de hibridación más interesantes siempre ocurren en las fronteras (Giani, 2017)⁶.

La amenaza que a grandes rasgos hemos intentado describir, es decir la pérdida de familiaridad con conocimientos relacionados a la esfera más humanística de nuestra disciplina. Esta amenaza involucra las disciplinas de la representación y de la construcción; el objetivo es devolver sus responsabilidades al proyecto sin delegarlas en software u otros. Lo mencionado tiene que ver con la enseñanza del proyecto; sin embargo, en la profesión y en su ejercicio se reflejan los mismos riesgos.

El progresivo distanciamiento de la dimensión más artesanal del proyecto (“El pensamiento de la mano”, Carnevale, 1991) desplaza las competencias hacia una desintegración del saber proyectual. Hoy, la Gestión BIM de proyectos es imprescindible para ganar cualquier concurso, incluso aquellos de menor importancia.

Nunca en la historia se ha visto tanta arquitectura como en los últimos 30 años. Podemos añadir que nunca ha existido tan buena arquitectura y tanta riqueza de declinaciones. Un fenómeno de eutrofia que, al parecer, no tiene intención de ir desapareciendo.

Sin embargo, las disonancias se hacen cada vez más evidentes. Ha surgido una nueva y diferente polaridad, quizás más llamativa, que creemos esté contribuyendo a reducir

3. El Team X, abiertamente en polémica con los CIAM, identificó en el empirismo la vía más inclusiva tanto en la formación (didáctica) como en la construcción del espacio arquitectónico moderno (profesión). Ya en el curso de el IX CIAM en 1953, Pancho Guedes, con su presentación de sus obras mozambiqueñas, registra en tiempo real las críticas dirigidas en contra de la abstracción racionalista, acercándose al naciente Team X en 1954 (Smithson, 1991). Cfr. La revista *Architectural Design* de los años 1960, 1962 y 1974.
4. Hablar de “paradigma indiciario” significa reflexionar sobre aquellas estrategias cognitivas e interpretativas que, a partir de detalles, de datos marginales e indicios reveladores, permite que la razón conquiste una nueva legibilidad de lo construido. En el capítulo “Spie, radici di paradigma indiziario”, el historiador italiano Carlo Ginzburg (2000) con paradigma entiende una “construcción conceptual global” (Kuhn citado en Ginzburg, 2000) capaz de determinar una específica y coherente tradición de investigación. El *paradigma indiciario*, entonces, individualiza una familiaridad entre áreas del conocimiento, incluso muy diferentes, que tienen modalidades metodológicas similares.
5. *Fundamentals* fue el marco de la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2014 (dirigida por Rem Koolhaas).
6. *Sconfinamenti* (Incrusiones) es el título de un libro que recopila la experiencia de una exhibición en la Iuav y el debate que se generó. Una treintena entre pinturas, dibujos y esculturas de Le Corbusier (no había arquitectura) fue una lección de transdisciplinariedad actual y ha evidenciado la (grave) falta de contribuciones para alimentar los procesos de hibridación, de incursión y de enriquecimiento de las hipótesis proyectuales. (En la oferta didáctica de Iuav hay menos cursos de dibujo

y desplazar todavía más el campo de la Arquitectura. Hacemos referencia a las “grandes formas/grandes firmas” que llenan el panorama metropolitano por todo el globo. Entramos en el ámbito de la espectacularización de la arquitectura como fenómeno de comunicación, de la celebración de lo formal, de la búsqueda del estupor y del impacto innovador. En pocas palabras: arquitectura como consumo mediático.

¿Está naciendo una nueva disciplina?

No es este el lugar para debatir sobre esta circunstancia que ve, en algunos casos, una ejemplaridad paroxística y parado(j)al. Sopesando bien cinismo e hipocresía (Carnevale, 2014) podemos afirmar que esas descaradas expresiones arquitectónicas y destaraladas exhibiciones formales son para muchos de nosotros sumamente cautivadoras. Manteniendo un sobrio distanciamiento crítico tenemos consciencia del temible encanto de la vulgaridad, de la irresistible seducción de un grotesco exceso de vitalidad formal (Carnevale, 2004; 1993; 1989a; 1989b; 1984a y 1984b). Cada vez más a menudo, en las intervenciones de carácter representativo que requieren un genio más icónico, se manifiesta una plasticidad declamatoria: arquitecturas cuya intención comunicativa y de espectacularización son prevalentes. Está claro que la expresión “arquitectura paramétrica” implica diversas acepciones. Para algunos no es solamente una forma de representación, más bien se la entiende como una modalidad de proyecto, alegando que se pueden “parametrizar” además los requisitos de los usuarios, incluyendo también, condiciones formales. Para quienes escribimos el presente artículo, “paramétrico” no es una tendencia (como las *Avant Garde*, por ejemplo), ni un lenguaje (como el Deconstructivismo, por ejemplo), es una técnica bien precisa que requiere de un software. La difusión ya omnipresente de objetos arquitectónicos de gran impacto visual, capaz de atraer los medios de comunicación y renovar el glamur con continuidad, anticipa una interesante futura evolución de la escena urbana, pero también plantea una nueva cuestión. Nos hemos ya enfrentado antes, en un pasado reciente, al origen de nuevas formas de expresión, de comunicación estética y de espectáculo. Al estar inmersos en el mismo segmento temporal, no resulta fácil capturar y entender ciertas dinámicas

y evoluciones. Por ejemplo, la confusión surgida con los primeros daguerrotipos: la pintura y el naciente arte de la fotografía solían enfrentarse en el mismo terreno, con los mismos temas y la misma clientela. Solo posteriormente, no de inmediato, se entendió que se trataba de disciplinas diferentes, cada una con sus propios paradigmas estéticos y herramientas críticas. Lo mismo pasó con el cine que se enfrentó con el mundo del teatro; luego con la televisión y el cine o *YouTube* y la televisión, entre otros ejemplos.

Nos arriesgamos a hacer una hipótesis: estamos observando cómo *a latere* de la arquitectura vitruviana –la que considera cada proyecto como una composición con cierto equilibrio entre *firmitas, utilitas* y *venustas*– está naciendo una disciplina *cercana* a la nuestra, pero con un genoma diferente y fundada sobre estatutos todavía en proceso. No se trata de una invasión de campo, y no se tratará con hostilidad como si fuera un antagonista; sin embargo, tenemos que evitar confusiones y ambigüedades. Sobre todo, con relación a su enseñanza. Creemos que hace falta aclarar, por lo menos en las escuelas de Arquitectura, que existe un núcleo, esto es, instancias y perímetros en los que se pueden transmitir los conocimientos, el uso de principios y el reconocimiento de la calidad. Existen *saberes necesarios* cuyas articulaciones se pueden debatir *ad libitum*, pero cuyo núcleo es incuestionable. Dicho núcleo, en un exceso de conservadurismo, lo detectamos en la Triada Vitruviana. No se niega la necesidad e importancia de ofrecer enseñanzas hiperespecializadas e hiperactualizadas, nos preguntamos si vale la pena elegir estas últimas respecto a saberes que caen en el olvido. ¿Es mejor instruir sobre la última versión de BIM que enseñar literatura artística? El estudiante mejor calificado elegirá sin duda el primero, pero admitamos que habrá estudiantes que encontrarán motivación de crecimiento (¡profesional!) aun siguiendo un curso de literatura artística o de crítica de proyecto.

Saberes indivisibles: la lección de Pancho Guedes

I claim for architects the rights and liberties that painters and poets have held for so long⁷

Queremos proponer una reflexión sobre un personaje poco investigado por la crítica y la historiografía, y considerado marginal⁸.

a mano libre, son casi inexistentes los cursos de literatura artística, estética, antropológica, entre otros y han desaparecido por completo los cursos de pintura, escultura y demás).

7. “Reclamo para los arquitectos aquellos derechos y aquellas libertades que tienen desde siempre pintores y poetas” (Figura 1, Guedes, frase manifiesto de su tesis final de carrera en Wits, 1952). En los años cincuenta, Amâncio Adam d’Aploim Miranda Guedes (Pancho) buscaba una modernidad alternativa, diferente respecto a los mecanismos del International Style que se estaba difundiendo en África, su segunda patria. Guedes reclamaba *el derecho* a la inocencia del creador, estimulado por la sensualidad de la cultura africana que estaba viviendo en primera persona. Pancho buscaba aquellas figuras que contribuyeran a delinear una gramática de elementos arquitectónicos potencialmente capaces de generar y expresar emociones. Cfr. Ana Tostões (2017) donde se cita el artículo de Guedes (1986) “Mr. Tito Zungu. Master of the Decorated Envelope”, que aparece en la revista *ADA Architecture Design Art* (2), p. 19.
8. Recomendamos las lecturas de Santiago (2007) y Vaz Milheiro, Afonso y Nunes (2007).

I CLAIM FOR
 ARCHITECTS
 THE RIGHTS AND
 LIBERTIES THAT
 PAINTERS AND POETS
 HAVE HELD FOR
 SO LONG PANCHO
 GUEDES

Figura 1

Pancho Guedes, manifiesto de su trabajo de título en la Facultad de Witwatersrand en Johannesburg (Wits) en 1952. "Reclamo para los arquitectos aquellos derechos y aquellas libertades que tienen desde siempre pintores y poetas". Fuente: archivo de Pancho Guedes, cortesía de su hija Veronika Guedes.

Creemos que existen, en el flujo de los acontecimientos históricos, personajes que no llegan a la notoriedad —o bien por falta de oportunidades, o bien por su ubicación geográfica— y que sin embargo resumen en sus personas y existencia, una vasta riqueza de experiencias culturales, asuntos profesionales, intuiciones teóricas, que bien representan su segmento histórico.

Amancio Adam d'Aploim Miranda (Pancho) Guedes (1925-2015) es un arquitecto luso-africano activo en Mozambique hasta 1974⁹ cuando se mudó a Sudáfrica con su familia, donde se dedicó especialmente a la enseñanza (director de carrera, decano de la Wits, investigador) hasta su jubilación en 1990¹⁰. Guedes, con escritos y sobre todo a través de su poliédrica producción artística, contribuyó grandemente a la extensión del concepto de lectura *alternativa* de la Modernidad con respecto a la Arquitectura, entrelazando y acercando disciplinas y culturas aparentemente distantes. La arquitectura de Guedes, fantástica y llena de imaginación, se arraiga en el estímulo constante de un sistema de referencia tan diversificado como ecléctico¹¹. Más allá de ser todavía uno de los más

importantes arquitectos de Mozambique, Pancho Guedes tuvo la sagacidad del buscador de talentos, reconociendo y promoviendo la creatividad en quien se le cruzaba en el camino, gracias a su capacidad de relacionarse y de ser mediador entre arte, arquitectura y manufactura. Un ejemplo para todos: ha sido Pancho Guedes quien en Lourenço Marques (hoy Maputo) "descubrió" a Malangatana, el notorio pintor surrealista cuyo espíritu e inventiva no tenían límites y que lo ayudaba —como solía decir Pancho Guedes— *a sentir las voces del otro lado de los sueños*.

En el caso de Pancho Guedes resultan ejemplares algunos rasgos identitarios de aquella cultura artesanal (y material) del proyecto que hemos anteriormente descrito como en crisis y hacia un futuro de olvido aparentemente inevitable.

La interdisciplinariedad, mejor dicho, la *interculturalidad* que constituía el patrimonio cultural compartido entre los *entendidos* hace solo dos generaciones, se presenta ahora como una reliquia prescindible, que se ha quedado atrás de los *especialismos*, de las competencias sectoriales y de la fragmentación de los saberes.

9. Tiempo en que se ratificó la independencia después de una década de violentos conflictos (y que Guedes relata en muchos de sus cuadros y alguna escultura).
10. Después continuó enseñando sobre todo en Lisboa e invitado por las mejores escuelas del mundo para conferencias y workshops (fue a la Iuav en 2009 y en 2010). En 2010 Pancho se retiró a Graaff-Reinet, junto con la familia de su hija Kitty, donde murió en 2015.
11. El Movimiento Moderno, la corriente brasileña de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, la herencia de Wright, los Smithson y el Team X al que se unió durante el encuentro con Royauumont; las ruinas de Gran Zimbawe, la frondosa vegetación de Mozambique, la artesanía africana y lusitana, los juegos de sus niños; Palladio, Gaudí y Picasso, los nuevos artistas africanos que el mismo promovía, la música clásica, jazz y reg, entre otros.

Se ha ya manifestado que aceptar las *incursiones* de ámbitos y lenguajes diferentes puede ser necesario, y por supuesto enriquecedor. En la bibliografía que aconsejamos a nuestros estudiantes, son a menudo (por no decir siempre) testigos de una manualidad poliédrica. Nos referimos por ejemplo a la gran riqueza de las *obras pictóricas* de Le Corbusier basada, según las instancias artísticas del siglo XX, en una porosidad virtuosa entre todas las artes aplicadas, y entre ellas, la Arquitectura. El estado de equilibrio y balance es el objetivo de la notoria *Búsqueda Paciente* lecorbusiana: la lenta alquimia que el arquitecto crea entre asuntos constantemente reelaborados y los sucesivos experimentos con formas tanto de su tiempo como de resultados de ejercicios pacientes.

Dicho de otra forma, creemos que, en un pasado ya no tan reciente, el ejercicio de una actividad artística por parte de los arquitectos constituía una práctica difundida: había una habitual confianza entre el diseño del proyecto y su propia libre figuración. Quizás fuera una necesidad simbiótica. Alimentar una práctica compositiva en paralelo en un campo libre de interferencias funcionales, ofrece (por lo menos) dos oportunidades: por una parte, permite registrar las posibilidades combinatorias y el potencial compositivo de ciertas secuencias de signos y figuras; por otra parte, permite dar rienda suelta a una inventiva irracional, casi exorcizando el riesgo de aceptar en el proyecto impulsos formales descontrolados. La práctica era común, desempeñada tanto por Le Corbusier como por sus oponentes, entre ellos los organísticos (Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen, Lina Bo Bardi entre otros) y, claramente, el “diversamente moderno”¹² Pancho Guedes que en 1954 se une al Team X desde el lejano Mozambique donde vivía, trabajaba, construía, pintaba, esculpía y enseñaba.

No obstante la cantidad y calidad de sus obras, Pancho Guedes nunca ha sido (y sigue sin serlo) una presencia estable en las publicaciones del ámbito arquitectónico. Prolífico autor de proyectos de todo tipo y escala, magíster en varias disciplinas (Arquitectura, Gráfica Editorial, Fotografía, Pintura, Escultura, Grafitis), miembro de la Architectural Association (AA) y del Team X, fue compañero de artistas e intelectuales, y artista e intelectual él mismo. Sin embargo, no disfrutó del reconocimiento que hubiera merecido. Él sabía los motivos: su indomable impulso por experimentar más lenguajes

y medios expresivos hacía que su trabajo resultara difícil de clasificar¹³. Siguió su camino libre de restricciones anticipándose a los tiempos, como demuestra el catálogo de su impresionante trabajo en la exposición “Vitruvius Mozambicanus” (Lisboa, 2009). Pancho Guedes supo crear un pequeño universo de familias, de poesía y de ironía que hoy en día resulta ser un patrimonio que hace falta rescatar. No es este el lugar para una crítica a su biografía. Tomamos su discreto testimonio para sostener la tesis que esta reflexión se propone compartir: los *saberes necesarios* y la Didáctica del Proyecto. La fuerza compositiva que se desprende de los cuadros y la arquitectura de Pancho Guedes, su manera de *compaginar* diferentes capas de colores y figuras que, de obra en obra, adquieren evidencia geométrica y poder de síntesis figurativa, nos ponen delante de una actitud que, reiteramos, parece caída en el olvido. No nos referimos a la calidad de dichas obras, sino a su poética subyacente; una práctica *artesanal* de la labor proyectual que resulta pertenecer a un segmento histórico irremediablemente remoto, aunque hace solo unos pocos años seguía mostrando sus propios epígonos. La inmensa obra construida por Guedes y, sobre todo, los trabajos únicamente representativos (dibujos, pinturas, esculturas y diseño editorial), testifican una vez más cómo el proceso artístico es *adicional* al arquitectónico, independientemente de la escala de estudio. La exposición en Lisboa reveló a todo el mundo, principalmente la polifacética inclinación del autor hacia el uso de cualquier medio expresivo a su alcance para ampliar aún más su horizonte disciplinar. Construyó su propia jerarquía con el objetivo que lo acompañó a lo largo de toda su vida: “Ecléctica”, ciudad-archipiélago utópica “donde hay sitio para lo bello y lo feo, lo nuevo y lo decadente, lo natural y lo artificial”¹⁴. Guedes vivió en una continua búsqueda de ese espacio en equilibrio (Guedes, 2009, p. 31)¹⁵. Su labor artística remite a la elaboración de un mundo figurativo íntimamente relacionado con las culturas que cruzó a lo largo de su vida (Vanin, 2013, p. 15)¹⁶. Las proyecciones en escenarios domésticos y urbanos de familias de formas muy peculiares interpretaban un estilo fácil de identificar: él mismo lo llamó “Stiloguedes” (AA.VV., 1980, p. 16; Guedes, 1985, pp. 12-63; Guedes, 2009, p. 79)¹⁷. Lo que estamos alegando no es la compleja estructura morfológica de las obras de Guedes (ni su morfogénesis), sino la práctica de interpretar el Movimiento Moderno

12. *Altro Moderno* es un libro escrito por Luciano Semerani (2000) y se refiere también a la trayectoria cultural que dio al doctorado en Composición Arquitectónica en la Iuav. Pero es la investigadora portuguesa Ana Tostões que nos recuerda las palabras de Tzara (1962): “El deseo de encontrar una modernidad ‘alternativa’ respondía tanto a una necesidad interna como a la de un continente entero que se despertó también gracias a la modernidad que estaba en plena efervescencia” y también de cómo “Pancho Guedes ha sido testigo y actor de un tiempo en el que la arquitectura se abría a la cultura popular, y se aceptaba una *Arquitectura sin Arquitectos* y una arquitectura de la fantasía”. Cfr. Tostões (2017) y Gadanho (2007) (traducciones por E. Zuccatti).

13. Como declaró el mismo Guedes: “para alguien, el Movimiento Moderno ha llevado a cabo sus objetivos y la arquitectura ha entrado en una época de caprichos y clasicismos. En realidad, el cáncer de los estilos vuelve a recaer encima de nosotros, más mortífero y espantoso que nunca. Otros –nosotros, que cada día nos enfrentamos con la soledad– sabemos que vamos a ser proscritos hasta el último de nuestros días, a menos que nos traicionemos a nosotros mismos” Guedes (1962) (traducción por E. Zuccatti).

14. Guedes, en una nota biográfica enviada en ocasión de su participación en el W.A.Ve (workshop internazionali di architettura di Venezia) del 2009, en esa edición coordinada por Esther Gianì.

15. “Me transformé en profesor. De diversas maneras he sido independiente de clientes y constructores. He crecido en el ser artista, arquitecto amateur, explorador de miradas y trabajos de otros artistas y creadores. Mi tarea ahora es explorar las fronteras entre la arquitectura y el arte, expandir sus territorios con nuevas ideas

combinándolo con elementos figurativos expresivos y únicos, derivados de la contaminación con su África más colorida. La hipótesis es que fue este contexto el que lo llevó a experimentar el uso de formas orgánicas, de sus matrices geométricas y el conjunto de oportunidades figurativas que pueden revelar. Una búsqueda a través de la experiencia plástica durante un tiempo bastante largo y con toda la libertad que el proyecto arquitectónico no le podía garantizar.

El caso de Guedes, testigo de una *otra* modernidad, se ofrece como oportunidad complementaria para reflexionar sobre las prácticas compositivas, sobre las modalidades para determinar la configuración del proyecto arquitectónico y sobre la transmisión/transmisibilidad de los *saberes necesarios*. El caso de la obra (como síntesis proyectual) y la coincidencia de su rol de docente, pone de manifiesto un nudo teórico de la didáctica de proyecto: qué parte de la disciplina compositiva puede considerarse transmisible con rigor y objetividad, y qué parte resulta estar inexorablemente vinculada a lo subjetivo, a la cultura y a la sensibilidad individual.

Le Corbusier ya tenía una respuesta, para resolver el dilema: separar los impulsos, es decir *complementar* la actividad proyectual con una libre producción de formas.

Guedes había interiorizado dicha advertencia y fue así que propuso una integración en la programación anual de la carrera (Guedes, 1988). Los saberes son indivisibles: las artes tenían que estar presentes en la formación del arquitecto desde los primeros años. Sabiendo que el imaginario es compartido, los diferentes códigos lingüísticos irían aprendiéndose según un proceso cuidadosamente programado. O sea, experimentando terrenos compositivos más libres y autónomos, la evidencia de los éxitos conseguidos podía venir más tarde. Solamente los últimos años estaban dedicados a síntesis proyectuales capaces de filtrar y convertir los elementos figurativos, recuperando geometrías y principios ordenadores de las formas. La estrategia prevista confiaba en una práctica de las artes figurativas y plásticas como *agentes poéticos*, un lugar donde cultivar las temáticas generatrices del proyecto.

De hecho, Guedes fue el primer arquitecto en África que hace explícita la referencia a la cultura (figurativa, y no solo) africana, proponiendo estas *incursiones* a sus (estupefactos) estudiantes. Guedes ha sido decano de la Facultad de Arquitectura de

Johannesburgo, su dedicación en casi una década de dirección ha sido dirigida hacia la formulación de programas enriquecedores de la sensibilidad de los alumnos sudafricanos, combinando los estudios teóricos y los más pragmáticos de tecnología y técnica, con talleres de Arquitectura y de Artes Plásticas y Visuales incluyendo Filosofía, Música y Teatro. Todo esto en un contexto común que no hacía referencia solo a los cánones europeos y occidentales, sino recuperando las tradiciones de un contexto, el de Sudáfrica –muy a menudo desconocido.

Conclusiones

Las dos culturas, la académica y la profesional, después de un distanciamiento debido a contingencias políticas y económicas, están viviendo otra crisis en su interior. En las escuelas de Arquitectura, que se han multiplicado de manera desmesurada, se está perdiendo, poco a poco, el sentido de pertenecer a una única área del saber, que se compone de numerosos conocimientos referidos al proyecto. Los sectores disciplinarios tienden a fragmentarse, por causa (entre otras) de nuevas reformas universitarias. Al mismo tiempo, en la profesión está emergiendo la figura del proyectista vinculado principalmente a la seducción formal del proyecto, a la producción de edificios de gran y espectacular impacto comunicativo. Una primera e importante deriva se encuentra entre los proyectistas que *sobrevuelan* el tiempo presente y se alinean con el glamur (hacia una figuración que se desarrolla como código de comunicación) y proyectistas que confirman el tiempo presente y perseveran en un control *artesanal* de las múltiples fases de la planificación proyectual. Dicha diferencia está asumiendo un carácter cada vez más marcado. Asimismo, parece improductivo y hasta contraproducente el continuo ir tras el mercado: la academia quedará siempre atrasada. Por lo tanto sería más fecundo dotarse de un sistema de competencias unitario y estratégico que pueda ser adoptado por las escuelas de Arquitectura. Estas deberían promoverse como el lugar de la *recomposición* de los saberes. Saberes que se han parcelado y especializado, por motivos internos y por temas relacionados con la profesión. Lo que falta es una reflexión conjunta, especialmente en las escuelas de Arquitectura, sobre los saberes que se consideran necesarios e indivisibles. El caso de Pancho Guedes se

y posibilidades y señalarlos a mis estudiantes y a mí mismo” (traducción por E. Zuccatti).

16. “Portugués de nacimiento, mozambiqueño por adopción, sudafricano de exilio; pero también español porque se siente cercano a Cerdá y Gaudí, italiano porque Palladio y Vitruvio representan para él modelos imprescindibles. Afirma que *Todos vivimos muchas vidas*” (traducción por E. Zuccatti).
17. *Stiloguedes*. Literalmente Estilo de Guedes, “mi estilo más idiosincrático –mi familia real como era. Es una curiosa y fantásica familia de edificios con puntas y colmillos, con vigas rasgando los espacios a su alrededor, inventados como si algunas de sus partes estuviesen listas para separarse a punto de deslizarse y caer, con paredes convulsas y luces encastradas” (traducción por E. Zuccatti).

ha presentado como pretexto para debatir sobre las competencias que necesitan un cuidado prioritario. Cuáles son los conocimientos fundamentales para conseguir un control sobre el proyecto. Cuáles los saberes, quizás marginados y subsidiarios, que garantizan la dirección de todo el proceso proyectual: de la ideación a la representación, desde la elección de los materiales hasta la relación con los lugares y sus historias. Una vez más: no estamos anhelando tiempos antiguos, ni subvaluamos la importancia de las tecnologías, ni queremos ser moralistas. Nos parece, sin embargo, que el tema sobre cuáles saberes deben ser enseñados, cuáles fundamentados, no ha sido aun verdaderamente afrontado.

Por lo tanto, insistimos sobre la magnitud del daño que el desvío de las enseñanzas complementarias (es decir aquellas más próximas al espíritu humanístico de la disciplina y de las prácticas figurativas) ejerce sobre las generaciones que están formándose. Nos atrevemos a considerar los efectos en lugar de las causas. El analfabetismo gráfico, el difícil control sobre las relaciones geométricas con las construcciones de base, la escasa confianza con las herramientas de dibujo (y de pintura), la incomodidad con la que se manejan los soportes celulósicos. Todo apunta a un profundo cambio antropológico y cultural. La falta de sensibilidad se ha convertido en una condición de *indigencia* difundida que debería resultarnos cuanto menos alarmante.

Haciendo una autocrítica, deberíamos reconocer que los impulsos hacia la abstracción y la álgida elegancia de los saberes formalizados, el alejamiento de las dolientes imprecisiones de la sensibilidad y de la intuición subjetiva, es algo que estamos pagando muy caro.

No hacemos referencia a una enseñanza que se dirige hacia una utopía regresiva y oscurantista, pero debería discutirse y convenir que el lenguaje precede a la gramática y a la sintaxis (C. Lévi Strauss), que el idioma madre de la Arquitectura es la construcción (A. Perret), que la razón gobierna la Forma (L. Kahn), y también admitir que a veces la forma encuentra sus razones *a posteriori* (G. Carnevale) ■

Agradecimientos

Estas notas relatan los primeros avances acerca de la investigación en curso sobre Pancho Guedes (directora científica E. Giani), por iniciativa del Departamento de Arquitectura Construcción Conservación de la Universidad Iuav de Venecia, que contribuyó en la financiación de varios segmentos, como “Sull’insegnamento in architettura e sulla trasmissione delle conoscenze per il Progetto” (directora científica M. Brkljacic) a través de una beca de Visiting Professor (Venecia, febrero-Julio 2019). La investigación se benefició de una gran variedad de aportes, incluyendo estudiantes de Pancho Guedes (Italia, Sudáfrica, Portugal), su colaboradores y compañeros. Damos las gracias a la directora DACC, prof. A. Cecchi, por el apoyo brindado en esta experimentación internacional; a R. Rizzi y A. Asarchuk para asesorarnos y ayudarnos sobre los aspectos más filosóficos de la obra del autor; a V. Guedes por su valioso y constante respaldo. Más que agradecer, queremos expresar nuestro aprecio a G. Carnevale, que adelantó casi veinte años el debate sobre los *saberes necesarios*, debate que todavía no consigue encontrar respuesta en actos. Agradecemos a H. Ponce, M. Diego Rivas y A. Rojas por hospedar esta ponencia en setiembre de 2019 en Mendoza; gracias a S. Serrani por su apoyo y por facilitar esta publicación. Las traducciones son de E. Zuccatti.

> REFERENCIAS

- AA. VV. (1980). *Sixteen architectures and many other sights*. Catálogo de exposición. Londres: Architectural Association.
- Aymonino, C. (1977). *Lo studio dei fenomeni urbani*. Roma: Officina.
- Brkljacic, M. (2016). Viaje del objeto al sujeto ida y vuelta sin escalas. En E. Speranza y L. Calcagno (Comps.). *Hacia una didáctica del proyecto. Sobre el pensamiento proyectual y su práctica*. Buenos Aires: UFLO Universidad de Flores.
- Carnevale, G. (2017). Devozioni domestiche [pp. 86-88]. En E. Giani (Ed.), *Sconfinamenti. Opere di Le Corbusier allo luav di Venezia*. Crocetta del Montello: Antigua.
- Carnevale, G. (2014). Cinismo e Ipocrisia [pp. 25-36]. En G. Carnevale y E. Giani. *Occasioni di ricerca, ovvero, il nuovo che arretra*. Milán: FrancoAngeli.
- Carnevale, G. (2004). *Litanie e griffonages. Raccolta di scritti, didascalie e slogan*. Roma: Officina Edizioni.
- Carnevale, G. (1993). Grottesco. Ad vocem. En L. Semerani (Ed.), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*. Bologna: Rizzoli.
- Carnevale, G. (1991, enero). Il pensiero della mano. *Op.cit. Selezione della critica d'arte contemporanea*, (80), pp. 5-16.
- Carnevale, G. (1989a). Architettura grottesca, una non evitabile opportunità. En M. Montuori (Ed.). *Studi in onore di Giuseppe Samonà. Volume primo: Saggi*. Roma: Officina Edizioni.
- Carnevale, G. (1989b, setiembre). Deformazioni ai margini. *Op.cit. selezione della critica d'arte contemporanea*, (76), pp. 24-34.
- Carnevale, G. (1984a). Il grottesco prossimo venturo. En M. Canestrari (Ed.), *Architettura e forma urbana*. Nápoles: F.lli Fiorentino.
- Carnevale, G. (1984b). L'architettura perde per distacco. *Confronto* (3), pp. 22-25.
- Gadano, P. (2007). Pancho Guedes. Nachhall einer anderen moderne. *S AM*, 1(3).
- Ginzburg, C. (2000). *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Turín: Einaudi.
- Giani, E. (Ed.). (2017). *Sconfinamenti. Opere di le Corbusier allo luav di Venezia*. Crocetta del Montello: Antigua.
- Giani, E. (Ed.). (2012). *W.A.Ve. Workshop internazionali di Architettura di Venezia*. Venecia: Marsilio.
- Giani, E. (Ed.). (2011). *W.A.Ve. Workshop internazionali di Architettura di Venezia*. Venecia: Marsilio.
- Giani, E. (Ed.). (2010a). *W.A.Ve. Workshop internazionali di Architettura di Venezia*. Venecia: Marsilio.
- Giani, E. (2010b). Saperi necessari. En *luav Giornale dell'Università*, (78).
- Giani, E. (Ed.). (2009). *W.A.Ve. Workshop internazionali di Architettura di Venezia*. Venecia: Marsilio.
- Giani, E. (Ed.). (2008). *W.A.Ve. Workshop internazionali di Architettura di Venezia*. Venecia: Marsilio.
- Giani, E. (Ed.). (2007). *W.A.Ve. Workshop internazionali di Architettura di Venezia*. Venecia: Marsilio.
- Guedes, A. (2009). *Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*. Catálogo de exposición en el Museu Coleção Berardo, Centro Cultural de Belem, Lisboa, Portugal, 18 de mayo – 16 de agosto. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- Guedes, A. (1988, enero-febrero). The paintings and sculptures of Le Corbusier. *Journal of South African Architects*, pp. 23-26.
- Guedes, A. (1986). Mr. Tito Zungu. Master of the Decorated Envelope. *ADA Architecture Design Art* (2).
- Guedes, A. (1985). Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquiteturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes. *Arquitetura Portuguesa*, 1(2).
- Guedes, A. (1962). Y aura-t-il une architecture ? *L'Architecture d'Aujourd'hui* (102), pp. 42-48.
- Koolhaas, R. (2014). *Fundamentals*. Catálogo de la Biennale di Architettura. Venecia: Marsilio.
- Muratori, S. (1959). Studi per una operante storia urbana di Venezia. *Palladio: rivista di storia dell'architettura*, (3-4). Roma: Istituto poligrafico dello Stato.
- Perniola, M. (2004). *Il Sex appela dell'inorganico*. Turín: Einaudi.
- Poe, E. A. (2012). *La filosofia della composizione*. [Lunari, L. (Ed.)]. Milán: La vita felice.
- Poe, E. A. (1986). *Filosofia della composizione e altri saggi*. [Koch, L. (Ed.)]. Nápoles: Guida.

Rossi, A. (1966). *Architettura della città*. Padua: Marsilio.

Roussel, R. (1982). *Locus Solus. Come ho scritto alcuni dei miei libri*. Turín: Einaudi.

Santiago, M. (2007). *Pancho Guedes. Metamorfoses Espaciais*. Casal de Cambra: Caleidoscopio.

Semerani, L. (2000). *L'altro Moderno*. Turín: Alemandi.

Smithson, A. (1991). Amancio Guedes. En *Team 10 meetings 1953-1984*. Delft: TUDelft press.

Stravinskij, Í. (2004). *Poetica della Musica*. Roma: Edizioni Studio Tesi.

Tostões, A. (2017). Fantasy must be brought back into architecture. *RA: Revista de Arquitectura*, (19).

Tzara, T. (1962). Introduction to Guedes' Lecture. En A. D'Alpoim Guedes. *Things Are Not What They Seemed to Be*. Actas del Primer Congreso Internacional sobre la Cultura Africana, celebrado en la National Gallery, Salisbury, Rodesia, 1 al 11 de agosto.

Vanin, F. (2013). *Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*. Venecia: Luav Editores.

Vaz Milheiro, A., Afonso, J. y Nunes, J. (2007). *Manifestos, Papers, Lectures, Publications / Pancho Guedes*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.