

# LA ENSEÑANZA DE UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA AFÍN AL ARQUITECTO-ARTESANO

Sánchez Negrette, Ángela; Lancelle, Anna; Briend, Pedro  
FAU-UNNE, Resistencia, Argentina

## Resumen

A modo de continuidad con lo planteado en trabajos presentados en los últimos encuentros, y en sintonía con el tema propuesto por la presente convocatoria, este es, el de la celebración de la práctica profesional en sí misma por sobre la teoría, reemplazando la figura del historiador o del crítico por la del productor o del hacedor, se propone como hipótesis que ese productor encuentra su correspondencia en la figura del *artesano*, entendiendo como tal a aquel hacedor que concibe que *el hacer es un pensar* al tiempo que *el pensar, un hacer*.

Para ello se propone metodológicamente el análisis hermenéutico del texto de Richard Sennet: “El artesano”. A partir de allí se verá de un modo comparativo, y a la luz de otros textos filosóficos, el aporte de esta noción a la concepción de ese productor o hacedor en tanto arquitecto-*artesano*, intentando comprender y fundamentar una toma de posición que resulte en una historia de la arquitectura que se corresponda con ella.

Finalmente y a modo de conclusión se verán algunas experiencias de relación entre diseño e historia que intentan dar cuenta de dicho posicionamiento en la enseñanza de una historia de la arquitectura cuyo sentido y utilidad es afín a un arquitecto-*artesano*.

**ARQUITECTO // ARTESANO // ENSEÑANZA**

## Introducción

A modo de continuidad con lo planteado en trabajos presentados en los últimos encuentros, y en sintonía con el tema propuesto por la presente convocatoria, este es, el de la celebración de la práctica profesional en sí misma por sobre la teoría, reemplazando la figura del historiador o del crítico por la del productor o del hacedor, se propone como hipótesis que ese productor encuentra su correspondencia en la figura del *artesano*, entendiendo como tal a aquel hacedor que concibe que *el hacer es un pensar* al tiempo que *el pensar, un hacer*.

Para ello, en primera instancia, se operará metodológicamente con el análisis del texto de Richard Sennet: “El artesano”.

El artesano constituye el primero de tres libros de Richard Sennet que, aunque independientes, componen una trilogía dedicada a la cultura material. Se trata de un texto del 2008 en el que el autor da cuenta que la artesanía y el artesano son el punto de partida para comprenderla.

Estructurado en tres partes a las que se le suman un prólogo y las conclusiones, el libro recorre la figura del artesano y su hacer en una historia en la que hombre es creador de sí mismo. Es en este sentido que parte retomando a quien fuera su maestra, Hannah Arendt, a propósito de sus escritos sobre la condición humana. Dice:

Lo que le interesaba era que yo extrajera la lección correcta, a saber: que en general, las personas que producen cosas no comprenden lo que hacen.<sup>1</sup>

De ese modo, el autor, toma la división de Arendt *Animal laborans* y *Homo faber*. Esto le sirve para reconocer en ella el temor que le significa la invención de materia autodestructiva, que se remonta en la cultura occidental, según sostiene, en el mito griego de Pandora. Pandora, Diosa de la invención, fue enviada por Zeus a la tierra como castigo por la transgresión de Prometeo y de quien se dice que al abrir su caja de maravillas esparció dolores y males entre todos los hombres.

También refiere a Robert Oppenheimer, quién pareciera ser, en definitiva, el que le sirve como artesano del que sospechar y construir una hipótesis de partida para el trabajo:

Comprender la secuencia de desarrollo interno de la práctica del oficio, las fases del proceso por la cual se hace uno mejor artesano, puede contrarrestar la convicción de Hanna Arendt sobre la irreflexibilidad del animal laborans.<sup>2</sup>

En este sentido, puede que la tesis que lo lleva a emprender la escritura del libro en relación a lo que retoma de Arendt sea la sostiene que:

El contenido de la caja de pandora puede hacerse menos temible; sólo podemos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Richard Sennet. *El artesano*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2010. Pág. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.* Pág. 363.

<sup>3</sup> *Ibid.* Pág. 19, 20.

## Primera Parte: Artesanos

Para dar cuenta de ello se propone entre los objetivos comprender cómo se adquiere un compromiso a través de la práctica, pero no necesariamente de un modo instrumental. Y es de ese modo que redime la figura del artesano. Ser artesano implica para él hacer bien el trabajo por el simple hecho de hacerlo bien. Es una actividad práctica, pero cuyo trabajo no es simplemente un medio para un fin trascendente. Para el autor, éste representa la condición específicamente humana de ese compromiso el cual entiende que se adquiere a través de la práctica. Dice:

Diversos estudios muestran que, en la medida que se progresa, la habilidad muestra su cercanía con el problema, (...) mientras que la gente con niveles elementales de habilidad se debate de modo más exclusivo por conseguir que las cosas funcionen bien. En sus niveles superiores, la técnica ya no es una actividad mecánica; se puede sentir más plenamente lo que se está haciendo y pensar en ello con mayor profundidad cuando se hace bien. (pp. 32)

Por su parte, se plantea explorar qué sucede cuando se separan la cabeza y la mano, la técnica y la ciencia, el arte y el oficio. Consciente, de que sufre la cabeza, dañando tanto la comprensión como la expresión. Para finalmente intentar evidenciar el momento en el que los problemas éticos del oficio hacen su aparición cuando se alcanza la maestría. Como también:

La recompensa emocional que la artesanía brinda con el logro de la habilidad es doble: el artesano se basa en la realidad tangible y puede sentirse orgulloso de su trabajo.<sup>4</sup>

Esta ligazón de la artesanía a la habilidad lo lleva a preguntarse respecto de su definición; qué se entiende por este concepto principalmente en la modernidad. Para él, una habilidad es una práctica adiestrada. Pero lo que busca establecer en rigor es de qué depende y cuáles son sus obstáculos:

El desarrollo de la habilidad depende de cómo se organice la repetición. (...) Cuando una persona desarrolla una habilidad, lo que repite cambia de contenido.<sup>5</sup>

Sin embargo, comprende que en la sociedad moderna estos preceptos relativos al desarrollo de la habilidad a través de la práctica chocan con gran obstáculo, como lo es según entiende, el mal uso que se puede hacer de las máquinas que terminan por resentir las capacidades humanas.

Así, a manera de ejemplo, Sennett recurre a distintas experiencias. Entre ellas se adentra en el campo arquitectónico para referir sobre el mal uso del diseño asistido por ordenador (CAD). En ese adentrarse cita Renzo Piano en su proceder como contraejemplo, como buen ejemplo:

---

<sup>4</sup> Ibid. Pág. 32.

<sup>5</sup> Ibid. Pág. 54.

Piensas y haces al mismo tiempo. Dibujas y haces...el dibujo es revisado...<sup>6</sup>

Los abusos del CAD ilustran cómo, cuando la cabeza y la mano se separan, la que sufre es la cabeza.<sup>7</sup>

La implicancia de esta separación, es para el autor no sólo es intelectual sino también social. Refiere entonces casos en que las decisiones de diseño sólo son tomadas por proyectistas técnicos sin intervención de los trabajadores manuales con su experiencia, lo que hace que finalmente lo producido se resienta.

Según Sennet, el deseo de hacer algo bien marca la diferencia entre el artesano y el profesional:

¿Qué entendemos por trabajo de buena calidad? Una respuesta se refiere a cómo debería hacerse algo; otra, a cómo funciona lo que se ha hecho. (...) Para el defensor de la calidad absoluta que hay en todo artesano, cada imperfección es un fracaso; para el profesional, la obsesión por la perfección es el camino seguro al fracaso.<sup>8</sup>

A su vez, coherentemente con ello, en el trabajo artesanal, la potencia está antes que el rol, mientras que en el trabajo profesional, los roles se establecen a priori independientemente de las capacidades:

En el trabajo artesanal tiene que haber un superior que establezca patrones y que dé formación. (...) el taller exitoso destinará la autoridad legítima en personas, no en derechos y deberes preestablecidos en un papel.<sup>9</sup>

Pero, ¿de qué depende, en definitiva, el logro de esa habilidad propia del artesano?

La categoría de artesano abarca más que la de artesano-artista; hombre o mujer, representa en cada uno de nosotros el deseo de hacer algo bien, concretamente y sin ninguna otra finalidad. (pp. 181)

## **Segunda Parte: El oficio**

Así se embarca en conocer lo que significa el progreso en el desarrollo de la habilidad. Por ello explora al detalle la unidad entre la cabeza y la mano. Sostiene:

La técnica tiene mala reputación; se le suele atribuir insensibilidad. Pero no es así como la ven las manos muy bien adiestradas. Para ellas, la técnica está íntimamente ligada a la expresión.<sup>10</sup>

Investiga sobre la mano, particularmente acerca de la idea de la mano inteligente, sobre una

---

<sup>6</sup> Ibid. Pág. 57.

<sup>7</sup> Ibid. Pág. 61.

<sup>8</sup> Ibid. Pág. 63.

<sup>9</sup> Ibid. Pág. 73, 74.

<sup>10</sup> Ibid. Pág. 185.

de sus características, y así advierte lo que es, según señala, la prehensión:

La prehensión pone en evidencia una actitud vigilante, un compromiso y la asunción de riesgos en el acto de anticipar el futuro.<sup>11</sup>

En este sentido, refiere a sus consecuencias verbales ilustradas por el experimento de Thomas Hobbes como tutor de los hijos de la familia Cavendish. Dice al respecto:

Hobbes envió a los hijos Cavandish a una habitación oscura en la que había colocado todo tipo de objetos raros. Cuando hubieran buscado a tientas, Hobbes les pidió que abandonaran la habitación y describan qué habían -visto- con las manos. Observó que los niños empleaban un lenguaje más agudo, más preciso, que el que les era habitual cuando veían en un espacio iluminado.<sup>12</sup>

Esto le sirve para concluir con los elementos de la mano en la prehensión, a los que agrega los ya conocidos, el de los valores de manos extraordinariamente hábiles. Pero sus escritos sobre la mano no quedan ahí. Continúen en su relación al ojo. Señala a propósito de los problemas de atención, sobre su lógica:

Las relaciones entre estos dos órganos pueden organizar de manera sostenible el proceso de la práctica.<sup>13</sup>

Continúa:

Las manos, en consecuencia, establecen un repertorio de gestos aprehendidos. En el seno del proceso rítmico que se produce y se mantiene con la práctica, es posible refinar aún más los gestos o modificarlos. La prehensión preside todo paso técnico, y cada paso está saturado de implicación ética.<sup>14</sup>

No obstante y a pesar de escribir y haber indagado previamente, el autor, se considera incapaz de explicar claramente en palabras cómo se coordinan la mano y el ojo. Sostiene entonces algo que suele darse en ciertos escritores jóvenes:

¡No expliques, muestra!<sup>15</sup>

Ciertamente, de ese modo reconoce algo. Aunque también la posibilidad de que no siempre funcione:

El aprendizaje por demostración descarga su peso sobre el aprendiz y da por supuesto la posibilidad de la imitación directa. Es cierto que a menudo el proceso funciona bien, pero con la misma frecuencia fracasa.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Ibid. Pág. 191.

<sup>12</sup> Ibid. Pág. 192.

<sup>13</sup> Ibid. Pág. 220.

<sup>14</sup> Ibid. Pág. 220.

<sup>15</sup> Ibid. Pág. 228.

<sup>16</sup> Ibid. Pág. 224.

Pasa entonces a explicar cómo el lenguaje directivo escrito puede hacer más concreto el proceso de ósmosis, por ejemplo la receta escrita, para luego adentrarse en otros modos como la ilustración empática o la instrucción metafórica. Esto le llevará a decir que estos modos configuran un lenguaje expresivo que puede cumplir la función práctica de guía.

Se pregunta entonces qué ocurre con las herramientas físicas.

El mejor uso de las herramientas es, en parte, consecuencia del reto que estas nos plantean, reto que a menudo se produce precisamente porque las herramientas no son específicas. (...) Sea cual fuere la forma en que la usemos, la mera imperfección de la herramienta nos ha enseñado algo.<sup>17</sup>

Con este ida y vuelta, el autor intenta evidenciar que la habilidad se construye moviéndose de manera irregular, dando rodeos. Pero también, que para alcanzarla es necesario sensibilizar la mano en la punta de los dedos, capacitarla, según dice, para razonar a través del tacto. En este sentido, las instrucciones expresivas que cumplen la función de guía, orientan acerca del sentido de la totalidad de una práctica. De la misma forma, cierta imaginación necesaria que se hace evidente en el uso de las herramientas. Todos ellos, recursos en pos del progreso, resultan un medio para alcanzar esa recompensa emocional propia del artesano y el sentimiento de una mayor competencia.

### **Tercera Parte: Artesanía**

En la última parte, propone abordar las cuestiones que completan, según entiende, el estudio de la artesanía y cómo influye en ella el deseo del artesano de realizar un buen trabajo y de adquirir las destrezas necesarias para ello.

Pero la artesanía, tal como la hemos presentado en este libro, pone el acento en el campo de la *Erfahrung*. La artesanía se centra en objetos en sí mismos y en prácticas impersonales, depende de la curiosidad, atempera la obsesión, orienta al artesano hacia afuera. Ya en el seno del taller filosófico del pragmatismo, me gustaría ampliar los argumentos a favor de este énfasis en el valor de la experiencia entendida como oficio.<sup>18</sup>

Lo cierto es que existe un aprendizaje en el hacer que se acumula en experiencia. Se practica la revisión de lo hecho y esto permite luego la anticipación hacia lo que se va a hacer.

¿Qué implica el oficio de la experiencia considerado estrictamente como concepto? Quisiéramos centrarnos en la forma y el procedimiento, es decir, en las técnicas de la experiencia. Éstas podrían orientarnos incluso en encuentros únicos, al proveer una envoltura de conocimiento tácito a nuestras acciones.<sup>19</sup>

Y lo más importante es que el conocimiento así generado es visible y comprobable por otros en cada una de sus instancias.

---

<sup>17</sup> Ibid. Pág. 239.

<sup>18</sup> Ibid. Pág. 354.

<sup>19</sup> Ibid. Pág. 354, 355.

Tal como se mostraba en el análisis de la pericia quisiéramos tratar de hacer transparente nuestro conocimiento particular para que los demás puedan comprenderlo y responder a él.<sup>20</sup>

La propuesta es comprender que a través del oficio de la experiencia, en la visión interior de las técnicas, se puede no sólo alcanzar la ética del orgullo del trabajo propio, sino también modelar y mejorar nuestro trato con los demás.

Tanto las dificultades como las posibilidades de hacer bien las cosas se aplican al establecimiento de relaciones humanas.<sup>21</sup>

Los tiempos de la artesanía permiten meditar sobre el propio hacer, tesis opuesta a la sostenida por Hanna Arendt al referirse a la irreflexividad del Animal laborans.

La lentitud del tiempo artesanal es una fuente de satisfacción; la práctica se encarna en nosotros y hace que la habilidad se funda con nuestro ser. La lentitud del tiempo artesanal permite el trabajo de la reflexión y de la imaginación, lo que resulta imposible cuando se sufren presiones para la rápida obtención de resultados.<sup>22</sup>

Finalmente su propuesta, la que entiendo más controvertida, es que sostiene que todos los seres humanos podemos alcanzar ser buenos artesanos.

Pero hay en el saber artesanal razones que acreditan la fe del pragmatismo en la democracia; estas razones residen en las capacidades a las que recurren los seres humanos para desarrollar habilidades, a saber, la universalidad del juego, las capacidades básicas para precisar, indagar y desvelar, no restringidas a una élite, sino ampliamente distribuidas entre los seres humanos.<sup>23</sup>

La lectura del libro ha permitido trazar paralelos con textos ya trabajados en el grupo de investigación y que desde distintos ámbitos coinciden con muchos de sus postulados abriendo alternativas posibles a una concepción diferente de la Historia de la Arquitectura y su praxis.

### **Acerca de la primer parte**

#### ***Bergson en el pensamiento y lo moviente***

En la primer parte referida al Artesano, se menciona como su característica principal el deseo de hacer algo bien, concretamente y sin ninguna otra finalidad.

Existe aquí un fuerte lazo con lo descrito por Bergson sobre el artista: “Pero de vez en cuando, por un feliz accidente, surgen hombres cuyo sentido o cuya conciencia están menos adheridos a la vida. La naturaleza ha olvidado ligar su facultad de percibir a su facultad de

---

<sup>20</sup> Ibid. Pág. 355.

<sup>21</sup> Ibid. Pág. 355.

<sup>22</sup> Ibid. Pág. 362.

<sup>23</sup> Ibid. Pág. 357.

obrar. Cuando miran una cosa, la ven por ella y no por ellos. (...) El artista que sueña menos en utilizar su percepción percibe un mayor número de cosas.”<sup>24</sup>

Lo interesante aquí es que Bergson dirá que así como el artista tiene esta capacidad de manera innata, la filosofía podría darla a cualquiera a través del esclarecimiento de nociones que lleven a esta actitud, de igual manera que Sennet finalmente concluirá que todos pueden operar como artesanos siempre y cuando conscientemente respeten las pautas por él descritas.

### **Acerca de la segunda parte** ***Benjamin en Escritos***

En la segunda parte referida al oficio, se alude a la vinculación mano-cabeza y a cómo se conoce y se “piensa” en el hacer con las manos. La acción reemplaza entonces a la explicación. En relación a este modo de aprender, dice Benjamin refiriéndose a un libro de figuras desplegadas: “...en un cuento de Anderson se menciona un libro de estampas cuyo precio de compra había sido “la mitad de un reino”. En él todo estaba vivo, “los pájaros cantaban, las personas salían del libro y hablaban”. Pero cuando la princesa daba vuelta la hoja “volvían a entrar de un salto para que no hubiera desorden”. Delicado e impreciso, como tantas cosas que escribiera Anderson, también esta pequeña fantasía yerra exactamente el *quid* de la cuestión. No es que las cosas emerjan de las páginas, al ser contempladas por el niño, sino que éste mismo entra en ellas, como celaje que se nutre del policromo esplendor de ese mundo pictórico. Ante su libro iluminado, practica el arte de los taoístas consumados; vence el engaño del plano y por los tejidos de color y bastidores abigarrados, sale a un escenario donde vive el cuento de hadas. *Hoa*, palabra china que significa “colorear”, equivale a *Kua*, “colgar”: cinco colores cuelgan de las cosas. En este mundo permeable; adornado de colores donde todo cambia de lugar a cada paso, el niño es recibido como actor. Con el ropaje de todos los colores que recoge al leer y mirar, se interna en una mascarada, y revolotea en ella cual sonoros copos de nieve, “príncipe es una palabra condecorada con una estrella”, dijo un muchacho de siete años. Cuando los niños inventan cuentos, son escenógrafos que no admiten la censura del “sentido”. Es muy fácil hacer la prueba. Si se le da cuatro o cinco palabras para que las reúnan rápidamente en una breve oración, aparecerá la más sorprendente prosa: no una visión del libro infantil, sino una indicación del camino que lleva hacia él. Las palabras se disfrazan de un solo golpe, y en un abrir y cerrar de ojos, quedan envueltas en combates, escenas amorosas o trifulcas. Así escriben los niños sus textos, pero también los leen así.”<sup>25</sup> El libro permite al niño interactuar con el dejando de lado la pasividad de la mera lectura.

El mismo Benjamin, en “Panorama del libro infantil” dirá: “El auténtico valor de esos libros infantiles, sencillos y gráficos, se halla pues muy alejado de la contundente severidad que hizo que los recomendara la pedagogía racionalista. La forma en que el niño “recuerda un lugarcito”, en que atraviesa su paisaje pictórico con el ojo y con el dedo, está indicado en

---

<sup>24</sup> Henri Bergson. *El pensamiento y lo moviente*. Ed. La Pléyade. Buenos Aires, 1972. Pág.112.

<sup>25</sup> Walter Benjamin. *Panorama del libro infantil*. En *Escritos*. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1989. Pág. 73,74.

estos ejemplares versos infantiles de un viejo libro de enseñanza intuitiva.<sup>26</sup> Y transcribe unos peculiares versos del libro de J.P. Wich: *Steckenpferd und Puppe*, Nördlingen, 1843. En ellos se recuerda, se conoce, se aprende con el ojo y con el dedo, es decir, físicamente, no con el intelecto. No se recuerda, no se conoce, no se aprende por una abstracción, por conceptos o ideas que abreviarían el proceso físico o gestual.

Finalmente, esta relación cabeza-mano, ojo-dedo es la relación que para Sennet, el artesano tendrá luego con la herramienta. Atiende en especial a esta no especificidad de la herramienta, a esta imperfección que enseña en la variación. De nuevo Benjamin en “Historia cultural del juguete”: “El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo, quiere jugar con arena y se hace panadero, quiere esconderse y es ladrón o gendarme. Por añadidura conocemos algunos juguetes antiquísimos que prescinden de toda máscara imaginativa (es posible que, en su tiempo, hayan sido objetos de culto): la pelota, el arco, el molinete de plumas, el barrilete, son todos objetos genuinos, “tanto más genuinos cuanto menos le dicen al adulto”. Porque cuanto más atractivos, en el sentido común de la palabra, son los juguetes, tanto menos “útiles” son para jugar; cuanto más ilimitada se manifiesta en ellos la imitación, tanto más se alejan del juego vivo.”<sup>27</sup>

El niño no sigue el sentido literal de la finalidad para la cual fue hecho el juguete. Cuanto más indeterminado, inespecífico, imperfecto sea éste, más favorecerá las variaciones por parte del niño. Así, el artesano, en la repetición del hábito de hacer, con sus herramientas producirá variaciones e ira aprendiendo de ellas. Repetición de un ritmo que nunca es imitación, sino la oportunidad para que algo nuevo ocurra.

### **Sobre la tercer parte.**

#### **Lévi-Strauss en el Pensamiento salvaje.**

La última parte está referida a la artesanía. Se diferencia aquí a la artesanía como fin o producto final comercializable donde lo importante es llegar al resultado y ahorrar tiempo, y la artesanía como fragmento, paso obligado de un proceso en el que es un medio para el “conocimiento sobre el buen hacer” y hasta un insumo para otras artesanías. Aquí el tiempo es lento y reflexivo.

Esta concepción no genealógica, lineal, sino fragmentaria, es estudiada también por Lévi-Strauss al referirse a lo que él llama un pensamiento “otro”, un pensamiento “salvaje”. El antropólogo asocia este pensamiento, que para Benjamin pertenece a los niños o a la “barbarie”, con las culturas mal denominadas “primitivas”. Para Lévi-Strauss: “...existen dos modos distintos del pensamiento científico, que tanto el uno como el otro son función, no de etapas desiguales de desarrollo del espíritu humano, sino de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos aproximativamente ajustado al de la percepción y la imaginación y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias, que constituyen el objeto de toda ciencia—sea neolítica o moderna—, pudiese alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada.”<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Ibid. Pág. 74.

<sup>27</sup> Walter Benjamin. *Historia cultural del juguete*. En Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1989. Pág. 88.

<sup>28</sup> Claude Lévi-Strauss. *El pensamiento salvaje*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1964. Pág. 33.

En relación a ello, habrá entonces dos tipos de conocimiento: “Por lo demás subsiste entre nosotros una forma de actividad que, en el plano técnico, nos permite muy bien concebir lo que pudo ser, en el plano de la especulación, una ciencia a la que preferimos llamar “primera” más que primitiva: es la que comúnmente se designa con el término *bricolage*. En su sentido antiguo, el verbo *bricoler* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico es expresarse con ayuda de un repertorio cuya composición es heteróclita y que, aunque amplio, no obstante es limitado; sin embargo, es preciso que se valga de él, cualquiera que sea la tarea que se asigne, porque no tiene ningún otro del que echar mano. De tal manera se nos muestra como una suerte de *bricolage* intelectual, lo que explica las relaciones que se observan entre los dos.”<sup>29</sup>

Para la comprensión del término “bricolage”, vale la nota de traducción al texto acotada más abajo: “Los términos *bricoler*, *bricolage* y *bricoleur*, en la acepción que les da el autor, no tienen traducción al castellano. El *bricoleur* es el que obra sin un plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con *materias primas*, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos, como el autor explica.”<sup>30</sup>

Es a este texto al que se refiere Juan José Lahuerta al comentar la obra de los arquitectos Flores y Prats, en particular a sus plazas, pensadas, según dice, desde la crítica del concepto abstracto, político de espacio público. “Las posibilidades aquí son otras: anudar, enlazar, coser... de manera que el proceso se manifiesta en la constante dialéctica entre lo enredado de la intrincación y la lógica del hilo: el nudo, el lazo... El material de trabajo de Flores & Prats es, en el caso de las pérgolas donde todo este asunto se resume, tubo y alambre. No me extraña el gusto de Flores & Prats por fotografiar los tubos que formarán las pérgolas en el depósito, como hierros retorcidos y enredados. (...) Pero en estas pérgolas, hechas a partir de la manipulación -literal- de materiales obtenidos de la producción en serie -los báculos de las farolas urbanas, por ejemplo-, se pone de manifiesto otro aspecto del pensamiento *activo* de Flores & Prats, tal vez el más determinante, el más abarcador, implícito en todo lo que he dicho, pero que me he reservado para mencionar casi al final: su esencia *bricoleur*. He dicho su pensamiento *activo*: podría haber dicho salvaje y la simple referencia al famoso libro de Claude Lévi-Strauss serviría ya para aclarar de golpe todo lo que quiero decir.”<sup>31</sup>

El pensar-hacer, referido aquí al proceso de proyectar. Se piensa con las manos, de manera que... “En el mundo homogéneo en el que las herramientas son armas que sirven sólo para cortar por lo sano, instantáneamente, la obra de Flores & Prats se demora y demora en una experiencia desarmada, en la que la herramienta se forma en la mano, y la obra en la mano y la herramienta, continuamente.”<sup>32</sup>

## Conclusiones

---

<sup>29</sup> Ibid. Pág. 35, 36.

<sup>30</sup> Ibid. Pág. 35.

<sup>31</sup> Juan José Lahuerta. Anti-Iconos. Sobre la obra de Flores & Prats. En Pensado a Mano. Estudio Flores & Prats. Barcelona, 2015. Pág. 25.

<sup>32</sup> Ibid. Pág. 11.

Hasta aquí, el texto de Sennet con sus muchas vinculaciones, ha llevado a esbozar al menos estos principios propios del hacer artesano:

El hacer bien en sí mismo sin otra finalidad. La acción reemplazando a la explicación.  
La no especificidad de la herramienta y el factor sorpresa.  
El hacer con fragmentos ya hechos y desterritorializados.  
El tiempo demorado.

Se ha visto en parte como estos principios se relacionan con el hacer arquitectura. Ahora bien... ¿cómo podrían relacionarse con el hacer Historia de la Arquitectura?

Algunas experiencias en las Cátedras de Historia y crítica I y II de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNNE, han pretendido ir en este sentido.

En los últimos años, tanto en la Asignatura Historia y Crítica I de primer año como en Historia y Crítica II de segundo año, se ha ido reemplazando el enfoque hacia lo estrictamente histórico y cronológico de los períodos arquitectónicos, por la selección de conceptos fundamentales de índole arquitectónica que deberían ser visualizados en cada período. Así las cuestiones relativas a acontecimientos históricos son tratadas como fondo contextual de nociones que surgidas de ese contexto, son importantes de analizar en relación al mismo. Así; la oposición entre la noción de lugar y espacio, de sistema estructural trilitico y sistema murario en Grecia y Roma; las protogeometrías y su contraparte la geometría euclidiana en el Gótico y el Renacimiento respectivamente; la representación del espacio en el Renacimiento frente a la determinación espacial en el Barroco, por citar sólo algunos casos.

A su vez, no sólo los temas adquirieron otra potencialidad, sino también los modos de aproximarse a las obras y su historia. Se priorizó el dibujo a mano alzada, el trabajo de armado y desarmado de maquetas a fin de entender lógicas estructurales, el sombreado de espacios vacíos con el objeto de obtener en negativo la morfología de los mismos conformada por geometrías duras o difusas y sus implicancias en el uso de los espacios. Se ha trabajado también con comparación de edificios en la misma escala con el fin de que resultaran conclusiones en relación a este recurso en los diferentes períodos o en diferentes geografías (Europa-América) en un mismo período.

Las nuevas posibilidades técnicas han permitido ubicar edificios históricos en su entorno actual a través de Google Earth y Street View, lo que posibilitó la deducción de escalas en aquellos ejemplos donde la bibliografía no existía, al tiempo que construir cortes hipotéticos y fachadas con la información disponible.

Tanto el enfoque temático, ya no centrado en la cronología sino en conceptos arquitectónicos relacionados con un determinado momento del tiempo, como los recursos operativos en los prácticos, hace que los estudiantes se involucren de un modo más activo en el estudio de la historia. Esto se transforma en la deconstrucción del proceso de diseño, por tanto como aquel, es un problema de conexión ojo-mano-cabeza. Es un problema de praxis.

Conocer prácticamente a través de los sentidos es aprender indefectiblemente desde lo sensible-inteligible. Sus implicancias son notables. Un conocimiento dividido en teoría y práctica, cabeza y mano, maestro explicador y aprendiz ignorante es, dirá Rancière, el mito pedagógico por excelencia, aquel que divide el mundo en dos, replicando la división entre gobernantes y gobernados<sup>33</sup>

#### Bibliografía:

- AA.VV.** *Pensado a Mano*. Estudio Flores & Prats. Barcelona, 2015.
- Benjamin, Walter.** *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1989.
- Bergson, Henri.** *El pensamiento y lo moviente*. Ed. La Pléyade. Buenos Aires, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude.** *El pensamiento salvaje*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1964.
- Rancière, Jacques.** *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Ed. Laertes. Barcelona, 2005.
- Sennet, Richard.** *El artesano*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2010.

---

<sup>33</sup> Jacques Rancière. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Ed. Laertes. Barcelona, 2005. Pág. 15,16.

