



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA



**APROXIMACIONES A UNA GENEALOGÍA DEL ESPACIO MUSEAL:
NACIONALISMO Y BIOPOLÍTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ALTES MUSEUM.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA**

PRESENTA:

EDUARDO YESCAS MENDOZA

ASESOR:

MTRO. GUSTAVO TORIS GUEVARA

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO,
SEPTIEMBRE, 2017**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

El presente trabajo es apenas el primer acercamiento metodológico a algunas de las inquietudes que me han azotado desde mi despertar consciente y el inicio de la crisis. Como tal, no habría sido posible sin la ayuda e influencia de las personas y seres queridos que me rodean. En este sentido, no queda más que expresar una gratitud y el decir que este trabajo es de ustedes.

Agradezco en primer lugar, a mi familia; a mis padres, Martha y Ramón y a mi hermano, Rogelio, por darme la posibilidad tanto material como espiritual para emprender este camino. A mis amigos Adrián, Aquiles, Vanessa, Omar y Manuel, por su incondicional apoyo. A Daniel, por ser y estar siempre.

A Andrea por hacer de mi (nuestra) tragedia, una gratitud.

Con profundo agradecimiento y cariño menciono también a mi asesor Gustavo Toris Guevara, a quien le debo el interés por problematizar y hacer del espacio y sus dinámicas un objeto de estudio para comprender (nos en) la historia. Es gracias a la ayuda de Gustavo que he podido encontrar algunas vertientes para estudiar los procesos vorágines de la modernidad desde maneras que antes me eran impensables y de las que espero, podamos eventualmente construir *otras formas de vivir*.

De igual forma, agradezco a los profesores que conformaron mi sínodo por sus comentarios y críticas puntuales, que sin duda ayudaron a hacer más claro un planteamiento en principio divergente: Dr. Fernando Martínez Betancourt, Dra. Jessica Ramírez Méndez, Mtro. Ricardo Ledesma Alonso y Mtro. Ilán Semo Gromán.

Índice

Introducción	5
Lo que se ha dicho	12
Metodologías	16
Capítulo I. Ilustración, racionalismo y (bio)política	20
Sobre el término <i>biopolítica</i>	24
Estética y biopolítica	28
Mecanicismo y moldeabilidad	29
Medicina moral-sensible	37
Sensibilidad y estética	40
Hacia una estética biopolítica	47
Capítulo II. Arquitectura sin arquitectos. Espacio, sensibilidad y soberanía.	52
La teoría de la arquitectura en la Ilustración	52
Tipología y carácter	57
Institucionalización	63
Lo sublime-político	65
Arquitectura, reforma y terror	77
Capítulo III. El dispositivo estético-nacional	92
El museo en la teoría de la arquitectura ilustrada	94
Democratización estética y nacionalización de las artes	101
El caso del Altes Museum	104
El ritual nacionalista	125
Conclusiones	134
Bibliografía, referencias y repositorio	139

Introducción

Desde su aparición a finales del siglo XVIII, los museos se han constituido como una de las instituciones imprescindibles para la vida moderna. Debido a su carácter pedagógico y educativo, la práctica museal se ha extendido a todos los rincones del mundo occidental y se ha insertado como un ejercicio institucional tan común que es posible afirmar que no existe un entorno urbano que no cuente con este ejercicio. Ante este fenómeno, han surgido innumerables debates en la discusión académica que han generado muy distintas perspectivas que van desde aquellas que consideran a este y su potencial instructivo como logro de la modernidad occidental, y en particular, de los valores de la Ilustración – como forma de llevar el conocimiento y la cultura a un nivel “masivo”¹ – hasta distintas críticas que cuestionan la relación del museo como una pedagogía colonialista en donde la selección minuciosa del museo y sus instrumentos educativos (curadurías, arquitecturas, obras de arte, etc.) más allá de ser consideradas como invitación al conocimiento, pueden ser también leídas desde una forma de imponer una visión o una verdad, así como una forma de “moldear ciudadanos”².

La presente investigación pretende ahondar en esta discusión mediante una propuesta de lectura histórica e hipotética que permita entender al museo, en el momento de su nacimiento institucional a finales del siglo XVIII y principios del XIX, como una técnica política de economía emocional. Dicha hipótesis surge luego de evaluar las condiciones históricas del nacimiento del museo como institución pública en el seno del racionalismo ilustrado y la conformación pública-política de Occidente, cuando a la par de surgir la necesidad por crear una institución para la enseñanza y el deleite estético mediante la espacialidad museal-arquitectónica, se desarrollan y perfeccionan técnicas de control –emocional– o de manipulación pedagógica a través del espacio-institución

¹ Por supuesto, la idea del museo como comunicación masiva supone también un debate, puesto que es posible cuestionar este principio operativo en un momento en el que el paso de un elitismo a una masividad en la cultura no es claro. Lo que sugiero en este sentido es entender al museo como un incipiente instrumento de masividad que precisamente, configuró para sus predecesores una manera de entender tanto a las artes y lo cultural dentro como dispositivo de comunicación social y masividad. Para un mayor análisis sobre este debate, Cf. James Cuno en, *Museums Matter. In praise of the encyclopedic museum*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 148 y Peter Aronsson y Gabriella Elgenius (eds.) en *National Museums and nation-building in Europe 1750–2010*, Nueva York, Routledge, 2015.

² Cf. Lois. H. Silverman, *The social work of museums*, Nueva York, Routledge, 2010, pp. 191

como los ejemplos de la cárcel, el hospital y el “urbanismo científico”³ ya nos sugieren; que sobre una epistemología teórico-práctica construida en la idea del mundo como un universo mecánico producto de una legitimidad científica que permitía entender a la vida social como moldeable, asumían el papel de “instituciones moldeadoras de ciudadanos”. En este sentido, lo que se pretende demostrar es que el museo se construye bajo los mismos preceptos en torno a una docilidad humana.

Esta consideración es, por supuesto, en suma compleja y requeriría de un examen de las pedagogías que intervienen en el proceso de la relación del museo – espacio; es decir, curadurías, museografías, etc. Para la presente investigación se abordará únicamente el factor arquitectónico dadas la coyunturas epistemológicas y factuales sobre las que se construye este espacio en un momento de revaloración y emergencia de la arquitectura moderna, que por medio de nuevos elementos como la inclusión de valores pedagógico espaciales bajo el esquema urbano-ilustrado, transforman a los edificios en un potencial práctico y mayormente efectivo para la gubernamentalidad pública⁴. Es decir, es en este momento donde por primera vez esta práctica da cuenta y adquiere una autoconsciencia de su potencial político y de su efectividad para modificar las dinámicas sociales⁵, sobre una esquema de docilidad fáctica que basada en ideas mecánicas y médicas permiten asumir al edificio como una suerte de grafema y dispositivo tanto para la comunicación social como para la propia creación del individuo bajo la lógica moderna.⁶

De tal modo que la principal hipótesis de esta investigación es que el museo, hablando sobre esta docilidad cuasi médica, es una materialidad política que a través de su arquitectura, espacialidad y estética, se conformó precisamente como un dispositivo⁷

³ Cf. Michel Foucault, “El nacimiento de la medicina social” en *Estrategias de poder*, Intr. y trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Madrid, Ed. Paidós, pp. 363 – 384.

⁴ Cf. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, trad. Jorge Sainz, Ed-México, Gustavo Gili, 2010.

⁵ Es decir, aunque la arquitectura por su potencial sensible es una constante en los gobiernos y en las administraciones públicas, es a partir de esta teorización que los edificios y su minuciosa planeación adquieren un papel consciente de su potencial gubernamental. En este sentido, esta investigación parte del supuesto al mismo tiempo del que la arquitectura, en tanto materialidad, es condicionante tanto ideológica como afectiva para las dinámicas socio espaciales en la modernidad.

⁶ Henry M. Lloyd (ed.), *The discourse of sensibility. The knowing body in the Enlightenment*, Universidad de Sydney, Sydney, Ed. Springer, 2013.

⁷ El concepto de dispositivo fue desarrollado por Michel Foucault y posteriormente retomado por Gilles Deleuze y Giorgio Agamben en el contexto de la crítica filosófica de la política occidental. Para el propósito de esta investigación, se utilizará la definición del pensador italiano: “[...]”

del espacio que pudiera solucionar algunas cuestiones pragmáticas en torno a una incipiente administración pública que dependía de una materialidad para funcionar, en el contexto del nacimiento de las conciencias nacionalistas y los nuevos retos administrativos y políticos que ello implicó. Lo que sugiero entonces es que la crisis de nacionalismos que afectó a toda Europa a finales del siglo XVIII, necesitó de un instrumento para crear ciudadanos a través de subjetividades emocionales, que encontrar en el museo una vertiente –material– para desarrollarse⁸.

Para demostrar esto, tomaré un ejemplo que de acuerdo a la historiografía en torno al museo, resulta ser el paradigma para la constitución espacial de esta tipología durante todo el siglo XIX y principios del XX⁹: el Altes Museum del arquitecto prusiano Karl Friedrich Schinkel. De tal modo que no se tratará de hablar de un momento en la historia constructiva del museo en específico ni de un fenómeno aislado en tanto evolución estilística, sino de exponer a partir del ejemplo paradigmático, para tratar luego de establecer algunas conclusiones sobre la configuración de este espacio como institución pública y como tipología arquitectónica para añadir a la discusión académica este problema como parte de un complejo engranaje de poder y espacio dentro de la política moderna occidental.

Esta investigación por tanto se propone explicar algunos de los motivos y directrices que nos pueden indicar las razones por la cual nace la idea del museo como

llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, moderar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no sólo las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder de algún modo es evidente, sino también con la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, los ordenadores, los teléfonos móviles y –por qué no– el lenguaje mismo, que quizás es el más antiguo de los dispositivos, en el que miles y miles de años atrás un primate –probablemente sin darse cuenta de las consecuencias a las que exponía– tuvo la inconsciencia de dejarse capturar.” Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, Trad. Mercedes Ruvituso, Barcelona, Ed. Anagrama, 2015, p. 24. Las cursivas son mías.

⁸ Cf. George L. Moose, *La nacionalización de las masas: simboismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoléonicas al Tercer Reich*, trad. de Jesús Cuéllar Menezo, Madrid, Ed. M. Pons Historia, 2005,

⁹ Me refiero principalmente a dos estudios: Douglas Crimp, *On the museum's ruin*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, , 1993 y Thomas W. Gaehtgens, “Altes Museum, Berlin: Buidling Prussia's first modern Museum” en Paul Carole (ed), *The First Modern Museums of art: the birth of an institution in 18th and earl 19th century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2012, p. 222. En estos dos análisis se reconoce que aunque históricamente, el Altes Museum no es el primero en su tipo, es el que sentará las bases en la construcción de museos para todo el siglo XIX y una pequeña parte del XX.

una institución y el porqué de la importancia de éste en la administración pública a partir del siglo XIX a partir de la hipótesis de que el museo es entonces –hablando desde su complejidad material arquitectónica–, una técnica política dentro de un cúmulo complejo de materialidades, espacialidades y artefactos desarrollados en las lógicas del racionalismo ilustrado. Lo que nos ayudará a formular a manera panorama, una nueva propuesta para el debate sobre el museo-institución que nos permita comprender algunas de las razones por las cuales es específicamente hasta el siglo XVIII que surge la necesidad por esta esquema espacio-estética, pues cabe recordar que hasta antes la idea de un espacio para el deleite y la instrucción pública a partir de lo estético era aún inconcebible¹⁰.

En razón a lo anterior, este planteamiento pretende partir y poner a prueba una metodología genealógica¹¹, remitiéndonos necesariamente a la Europa ilustrada del siglo XVIII, cuando entonces a través de la revalorización epistemológica y las innovaciones tecnocientíficas, la “arquitectura científica” puede asumirse como productora de experiencias al mismo tiempo que normadora de ciudadanos –una vez que estos se ven como dóciles bajo el racionalismo médico y estético–.¹² Así, esta investigación se propone realizar un análisis de la práctica arquitectónica como un saber institucional, que partiendo desde las consideraciones histórico hermenéuticas de la propuesta foucaultiana y su particular lectura sobre la genealogía de saberes y poderes (y gobiernos) –así como de la interpretación del giro espacial para entender las dinámicas sociales a través, precisamente, del espacio– nos permitirá entender a mayor rasgo el nacimiento de una práctica en el contexto de la Europa de la Ilustración y de la configuración –institucional–

¹⁰ Cf. B. Butler, “The ‘Alexandria Project in the Western Imagination” en *Return to Alexandria: an ethnography of cultura heritage revivalism and Museum memory*, California, Walnut Creek, 2007, pp. 31- 63

¹¹ Para este proyecto, el sentido del concepto genealogía será entendido desde la propuesta de Foucault, para quien la genealogía supone no una búsqueda de un origen, sino la explicación causal del surgimiento de ciencias, saberes, instituciones o identidades, así como su desarrollo azaroso en el marco de la historia. Así, entendido a la arquitectura del museo como una particularidad paradigmática, nos proponemos trazar las pautas y los devenires de esta práctica arquitectónica a partir de la idea de que la genealogía no busca únicamente un origen, sino que se ocupa en “las meticulosidades y en los azares de los comienzos” así como en “prestar una escrupulosa atención a su derrisoria malevolencia; prestarse a verlas surgir quitadas de las máscaras, con el rostro del otro; no tener pudor para ir a buscarlas allí donde están –“revolviendo los bajos fondos”–; dejarles el tiempo para remontar el laberinto en el que ninguna verdad nunca jamás las ha mantenido bajo su protección”. Cf. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2007, p. 11

¹² Cf. José Ramón Recalde, *La construcción de las naciones*, México, Siglo XXI, 1982.

de la modernidad política en su dimensión material. A partir de esto podremos sugerir que, al menos desde la teoría de la arquitectura y su discursividad, se construye al museo como una práctica encaminada a crear pedagogías y emociones bajo la dinámica del “deleitar para luego instruir” bajo un supuesto esquema de docilidad fáctica médica y también estética. De tal modo me propongo generar, desde una suerte de historia política de la arquitectura y el espacio, una respuesta tentativa para entender el éxito del museo como dispositivo y como institución. Esta investigación pretende ser, por tanto, una historia de un dispositivo.

Planteamientos

Una lectura sobre la Ilustración y el racionalismo científico sugiere que gracias a distintos cambios epistemológicos producidos primero por factores como el mecanicismo cartesiano y posteriormente, la física newtoniana, a finales del Siglo XVII el “pensamiento” alcanzó una “Era de la razón”, en donde a través del razonamiento crítico los individuos se asumieron como capaces de conocer y modificar todo ámbito natural y social. Esta visión sugiere entonces una consideración hacia la Ilustración como un fenómeno meramente intelectual, en el que entonces sólo aquellas comunidades con la capacidad de acceder al racionamiento científico pudieron haber sido testigos de dichos cambios. Sin descartar dicha lectura, se puede sugerir también que “el avance de la razón”, más que por ser causa directa de una ruptura epistemológica, fue también causa directa de distintos factores económicos, sociales y políticos que hicieron necesarios el pensamiento crítico. A saber, la consolidación de la economía capitalista y su apremiante necesidad por conceptualizar nuevos métodos de explotación de la naturaleza¹³, la imperante exigencia por pensar en nuevas formas de organización social tras la ruptura de la “hegemonía política” de Europa luego de la Reforma que se desembocaron en el origen de la teoría social y la filosofía política moderna¹⁴, y que, entre otros, pueden

¹³ Cf. Margaret Jacob y Larry Stewart, *Practical matter: Newton's Science in the Service of Industry and Empire (1687 – 1851)*, Massachusetts, Harvard University Press, 2004 y Margaret Jacob. *The cultural meaning of the Scientific Revolution*, Filadelfia, Temple University Press, 1988.

¹⁴ Cf. Steven Shapin, “What was the knowledge for?” en *The Scientific Revolution*, University of Chicago Press, Chicago, 1992. pp. 119 – 165 . Para la acepción de la teoría política y su nacimiento bajo una lógica moderna o científica, cf. Herbert Marcuse, *Razón y Revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, Barcelona, ed. Altaya, 1994.

entonces ayudarnos a entender la magnitud de un problema que no sólo precede al campo de las ideas, sino a la compleja realidad social-material.

Esto nos sugiere también una relación dialéctica entre el avance del pensamiento racional-científico a la par que una forma de dominación técnica-científica de la naturaleza que ya ha sido señalada por problematizaciones como la de la Escuela de Frankfurt; y que nos invita a pensar a las distintas técnicas y ciencias de la Ilustración entonces no como el resultado sólo de procesos intelectuales, sino también, de las necesidades por aprovechar y dominar sobre la naturaleza, en tanto materialismo económico, y en última instancia, del “hombre por el hombre”. Ahora bien, esto es relevante para esta propuesta de lectura, ya que según planteo, paralelamente a la consideración del museo como un gran logro de la ilustración por espacializar el conocimiento y llevar la Enciclopedia a “las masas” como lo sugieren algunos planteamientos, este se puede interpretar también como una tecnología que responde a un contexto en donde se necesitaba un medio de encausamiento estético y producción de subjetividades a partir de la pedagogía del espacio público.

Ya Michel Foucault, desde el seno del pensamiento político posmoderno y la crítica al proyecto occidental, demostró la relación entre la epistemología y los saberes ilustrados con la creación de subjetividades a partir de distintas tecnologías entre las que se incluye la arquitectura en tanto espacialización del poder, principalmente a partir del ejemplo de la institucionalización del hospital y la prisión en medio del racionalismo mecanicista del siglo XVIII¹⁵. Foucault, considerando a la Ilustración bajo esta perspectiva compleja y en cierto sentido dialéctica según las directrices del pensamiento frankfurtiano, demostró la forma en que a través del conocimiento del espacio y por medio de la teoría de la arquitectura complementada con la medicina y la estética, la práctica de construir y diseñar espacios se puede interpretar como una técnica de control tanto higiénico como emocional¹⁶, como parte de una serie de nuevas técnicas desarrolladas en el siglo XVIII que crearon una nueva forma de gobierno a partir del *dominio de la vida* al que se referiría luego como parte de los entramados del “biopoder” y la “biopolítica”.

¹⁵ M. Foucault, “Incorporación del Hospital a la tecnología moderna” en *La vida de los hombres infames*, trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Ed. Altamira, La Plata-Argentina, 1996

¹⁶ Me refiero principalmente al trabajo de Foucault en *Vigilar y Castigar*. Cf. M. Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2002.

En el ejemplo de sus investigaciones, estas técnicas no se consideran como auto emergentes o autónomas, sino que eran parte un programa (bio) político en el cual a través de la modificación de la vida (por medio de los saberes biológicos y de técnicas disciplinarias anatomo-políticas) se crean subjetividades, es decir, asignaciones políticas a cierto tipo de personas, que en los ejemplos de las investigaciones foucaultiana resultaban ser “el loco”, “el enfermo” y “el prisionero”. Es decir, se consideraba a estas instituciones como parte de un programa social, que bajo el esquema de la ciencia y la medicina ilustrada, se asumían como capaces de controlar y modificar comportamientos y en última instancia, los factores vitales (a través, precisamente, de la espacialización de la vida).

Siguiendo algunas directrices de este planteamiento –pero con el afán de cuestionar y complementar dichas consideraciones– la hipótesis y el valor de esta investigación es que entonces, a la par de dar cuenta de su potencialidad pedagógico mediante las teorías de la arquitectura y de la sensibilidad médica y estética, el museo dio cuenta de su potencial político y se transformó en un *dispositivo* de poder a partir también, del control de lo vital mediante lo que sugiero llamar una economía de lo sensible. Así, esta investigación tratará de realizar una conexión entre los saberes y discursos médicos-morales y estéticos de su momento, para dar cuenta de cómo es que el museo –en tanto episteme– se relacionó con la producción de subjetividades a través de lo que más adelante conceptualizaremos como “pedagogía afectiva” así como para proponerlo como una técnica de un programa biopolítico principalmente considerando que la institución-museo se hace capaz de utilizar experiencias humanas-vitales a partir de conceptos estéticos operativos y la idea de una comunidad-estética-política.

En este sentido, esta tesis se propone entender al museo y su nacimiento institucional no como únicamente una práctica creada para realzar valores estéticos o artísticos, sino como una práctica compleja enraizada en un programa social (biopolítico), cuyo resultado es la construcción de una tipología constructiva que tiene el propósito de crear a un sujeto que, sostengo, corresponde a una sujeción nacionalista en la lógica de individuación de la modernidad. Es decir, el museo-arquitectura, como esquema de conocimiento pedagógico y sensible hablando desde su materialidad tipológica, según lo que planteo, no deben de ser comprendidos solamente como parte de un avance objetivo en la teoría e historia de la arquitectura y del arte, sino como parte de la necesidad de un programa social nacionalista que necesitaba una cohesión comunitaria y una doctrina

política. De tal modo que al mismo tiempo que sugiero esta vertiente para entender al museo, propongo también entender a la arquitectura como fuente para comprender los tramados históricos modernos entre poder, espacio y estructura o dinámicas sociales.

Lo que se ha dicho

El fenómeno del museo ha despertado un gran interés por la historiografía y la teoría del arte que ha devenido en una producción tan vasta que sería imposible mencionar apenas de manera superficial. Para nuestra investigación, bastará con señalar aquellas investigaciones que se encuentran cercanas a nuestra propuesta, es decir, aquellas que consideran al museo como un instrumento político o como una institución que media tanto al conocimiento como a las sensibilidades –o a la estética–, más allá de la pretensión ilustrada de mero escenario de exhibición estética o artística neutral.

Esta visión recientemente se ha visto enriquecida por estudios que aunque enfocados al coleccionismo y no a la práctica espacial-arquitectónica me han permitido ver la relación del museo como institución con los proyectos sociales y políticos de la modernidad. A pesar de que en este tipo de estudios, no se trate a la práctica museal y en concreto, a sus distribuciones espaciales como una “tecnología subjetivadora”, estos enfoques me han ayudado a entender la forma en que a partir del Renacimiento, el ámbito artístico-museal se convierte necesariamente en un fenómeno político y de espacialización del poder. Particularmente hablo de dos planteamientos; el primero de ellos realizado por Miruna Achim e Irina Podgorny, que recopila el nacimiento de las colecciones entre 1790 y 1870, en donde en un gran esfuerzo de síntesis, se ha logrado demostrar las relaciones con la práctica coleccionista pública con la creación de identidades nacionales, principalmente en los ejemplos de los incipientes nacionalismos de América Latina¹⁷. De igual manera, aunque no enfocados en el dispositivo arquitectónico-institucional, los estudios compilados por Peter Aronsson y Gabriella Elgenius en *National Museums And Nation-Building In Europe 1750–2010* me han permitido dar cuenta de la efectividad de esta institución como dispositivo para la creación de nacionalismos en la Europa del siglo XIX.

De manera similar, los ensayos recopilados por Michaela Gibelhausen dan cuenta

¹⁷ Miruna Achim e Irina Podgorny, *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural: 1790 - 1870*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2014.

del papel del museo como creador de sujetos que en este caso se interpretan como el resultado de la necesidad para la conformación de *identidades urbanas* en el contexto del crecimiento y conformación de las grandes urbes y capitales del mundo durante la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX. Aunque esta propuesta explora la creación de circuitos urbanos por los museos, más que la creación de una tecnología arquitectónica, considero al planteamiento como sumamente cercano. Cercano a este planteamiento existe un estudio para el caso de los museos mexicanos realizado por Daniel Garza Usabiaga, en “La arquitectura como forma simbólica. El caso de Pedro Ramírez Vázquez y la construcción de museos en México después de la Posguerra” que es quizá el único estudio en su tipo para el caso nacional, al reconocer que el museo (Museo de Antropología y Museo de Arte Moderno) fungió precisamente como tecnología y dispositivo para la constitución de la identidad nacional del gobierno mexicano de la posrevolución. A pesar de que este estudio habla sobre el “simbolismo” del museo, más que de su efectividad pedagógica hablando de dinámicas espaciales y políticas, el planteamiento de esta investigación me ha ayudado a comprender de manera más amplia la posibilidad de existencia histórica del museo-dispositivo.

A propósito de la problematización y cuestión de la arquitectura como modificadora de la vida humana en el contexto del racionalismo ilustrado y la crítica posmoderna, así como su fundamentación para el estudio de la arquitectura en el marco de las ciencias sociales y la historia, existen múltiples estudios. Por sus aportaciones a la relación entre el paradigma racional y el desarrollo de la arquitectura como un saber práctico-institucional, las investigaciones de Anthony Vidler en *El Espacio de la Ilustración: La teoría arquitectónica en Francia a finales del S. XVIII*, y de Barry Bergdoll en *European Architecture 1750 – 1890*) dan cuenta de la constitución material de nuevas construcciones que tenían el propósito de reformar la vida social y política a través de la creación de subjetividades desde el dispositivo edificio. Estas investigaciones han ampliado la nociones de institución, espacio y poder para llevarla al análisis de espacialidades como las fábricas, los palacios de gobierno, bibliotecas y escuelas para entonces considerar a la arquitectura como un saber social al mismo tiempo que un espacio de poder.

Recientemente se han añadido también una serie de discusiones que aterrizan concretamente el planteamiento de la biopolítica o de la politización de la vida a partir del cuerpo a través de la arquitectura. Por una parte, el ensayo de Sven-Olov Wallenstein en

Biopolitics and the emergence of modern Architecture, ha presentado excelentes análisis para entender, desde el cambio de paradigma en la revolución epistemológica de la arquitectura en el siglo XVI, la inclusión de las sensaciones –en tanto operatividad política-comunitaria–. En este sentido, la investigación de Wallenstein sugieren entender a lo arquitectónico, como base material de la vida social, como un elemento institucional sumamente importante para la subjetivación del individuo moderno. Por otra, destaco los planteamientos de Beatriz Presiado en *Gender, Sexuality and the biopolitics of Architecture: from the secret Museum to Playboy*¹⁸ quien ha visto bajo las mismas directrices de la evolución médica-científica de la arquitectura en el seno ilustrado, una serie de pautas para entender a la materialidad del edificio como una suerte de dispositivo que ha funcionado en el entorno modernizante también para crear subjetividades en torno al género y la sexualidad. Estas investigaciones han abierto un panorama para entender el estudio de la arquitectura como una fuente de suma importancia para entender procesos sociales y políticos a partir, precisamente, de la dinámica en que esta se une con el espacio.

Sobre el caso concreto del Altes Museum existen una serie de estudios puntuales que recientemente han abierto el panorama para entender a este ejemplo como el paradigma del museo como institución en tanto espacialización del poder. Por una parte, el estudio al que ya me he referido anteriormente de Douglas Crimp, señala a este ejemplo como el momento específico para entender la génesis institucional, no sólo por ser el primer proyecto en la historia de occidente en formular la tarea de crear sino porque sienta las directrices que se tendrán que seguir necesariamente para la posteridad. En este sentido, también existe una investigación de Thomas W. Gaehtgens sobre el museo de Schinkel que explica al nacimiento tipológico del Altes desde una historia del arte, destacando las influencias en éste de los arquitectos de la teoría ilustrada.

Dichos planteamientos han tenido una gran aportación para la presente problematización, pues a pesar de que en su mayoría son estudios que no indagan en la creación del *dispositivo museo* mediante la creación de espacialidades arquitectónicas (o mediante la materialidad del espacio), exploran su éxito como tecnología para

¹⁸ Beatriz Preciado, *Gender, sexuality, and the biopolitics of Architecture: from the secret Museum to Playboy*, tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía, Princeton, Universidad de Princeton, 2013.

principalmente la segunda mitad del siglo XIX en capitales europeas y americanas, así como a principios del siglo XX. La investigación más cercana al planteamiento que se propone, en este sentido, es la realizada por Carol Duncan en *Civilizing Rituals*, quien a partir de dar cuenta del potencial pedagógico de las arquitecturas, hizo un recuento sobre las formas en las que las orientaciones y el diseño del espacio han estado orientados en distintos momentos para crear distintas interpretaciones de la historia (o subjetividades) según las lecturas oficiales.

Por otro lado, contraria a las interpretaciones de la arquitectura cercana al dispositivo o a un análisis de los museos como un elemento cercano al poder, existe un análisis formulado por Jean Louis Deotte, quien a través de su texto “El museo no es un dispositivo” plantea que la espacialidad museística es un *aparato* (contrario al concepto de dispositivo), en el sentido en que es esta únicamente la condición material que hace aparecer –a la sensibilidad– un acontecimiento, sin mediaciones ideológicas y que en todo caso, hacen de la institución-museo, únicamente la condición de posibilidad material fenomenológica para el desarrollo de experiencias estéticas¹⁹. La tesis de Deotte, que implica una cierta “automatización del objeto técnico museo”, en tanto este sale de sus contexto político e ideológico implicaría que el museo es únicamente la condición de posibilidad sensible (mediante la institución-aparato) de una forma de ver el arte que llevaría al sujeto a conformarse como a-histórico y al mismo espacio museal, como una suerte de suspensión a través del destino material o de la trascendentalidad de la obra artística. Sin embargo, considero que es precisamente lo museal, lo que posibilita la forma de ver el arte y concebir una relación epistemológica con el mundo, mediante la conformación de un modelo de vida a partir de la materialidad del espacio en un determinado momento. Considerando que la arquitectura como referente material concreto afecta directamente las vivencias en tanto configura de alguna forma, la posibilidad de estas, tanto a un nivel que habría de ser llamado como a un nivel dentro de

¹⁹ Refiere Deotte: “Para que un acontecimiento comparezca en nuestro mundo es necesaria su configuración por medio de un aparato (*appareillé*), especie de dispositivo técnico que le permite aparecer, hacer época. El aparato se distingue del dispositivo definido por Foucault en cuanto configura una sensibilidad posibilitando una época y una comunidad sin tener que obedecer a una constitución ideológica inmanente. También difiere de la noción de aparato dada a conocer por Althusser, ya que no es una institución ideológica que determine al sujeto, sino que es previo debido a que constituye, mediante la técnica, un modo de aparecer de lo sensible posible de encarnarse en instituciones.” Jean Louis Deotte, “El museo no es un dispositivo” en *Museum internacional*, no.235, Trad. Andrés Correa Motta, UNESCO, septiembre de 2007.

la dinámica socio-espacial que aquí se tratará de mostrar. En este sentido, el estudio de la arquitectura y el espacio para esta investigación es a su vez, un estudio de las condiciones materiales e ideológicas de un tiempo²⁰.

De tal modo que mi propuesta y la vertiente que sugiero puede ayudarnos a entender a este como una institución que no es neutral ni puramente estética según el desinterés kantiano ilustrado, sino que es una instancia que mediada por circuitos del saber y por condiciones históricas, genera en un determinado momento una percepción y un entendimiento concreto a partir del sensacionalismo y las emociones; mismas que sugiero, son las principales directrices para pensar una práctica a la luz de la consideración biopolítica, en tanto asignación o politización de las experiencias. Es decir, se trata de demostrar desde el rastreo genealógico, que el museo está construido como una institución que media la relación del hombre-mundo y que como otras instancias surgidas en el mismo momento, son el resultado de una novedosa forma de concebir el ejercicio gubernamental. No se trata de realizar una suerte de rastreo histórico sobre las evoluciones tipológicas del museo ni de hablar en particular sobre las configuraciones espaciales de Schinkel y el Altes Museum, sino de proponer una respuesta ante la pregunta: ¿qué es el museo y por qué se configuró, al menos en su vertiente institucional, de tal manera?, ¿a través de qué medios es que el museo se ha convertido en una de las instituciones más importantes para mediar el saber y los conocimientos en la modernidad?

Metodologías

Uno de los planteamientos centrales de esta tesis consiste en valorar a las instituciones, al poder y el espacio, incluido al museo, como parte de un complejo entramado histórico de relaciones de poder. En este sentido, gran parte de la metodología de esta

²⁰ Un pionero en esta concepción fue Henri Lefebvre, quien es quizá el primero en presentar la necesidad de estudiar la espacialidad como un resultado de todos los procesos sociales para comprender así a la sociedad misma. Este planteamiento ha sido replanteado por lo que ha sido denominado por la historiografía como “Giro Espacial” dentro de un neo-materialismo histórico, que a través de autores como Edward Soja²⁰, estudian la espacialidad no como un resultado de la sociedad sino como condición de posibilidad de esta, en donde espacio y sociedad están en una relación dialéctica, donde por consiguiente, el espacio dista de ser un mero aparato y es más bien, el determinante de la sensibilidad y la forma de un determinado momento histórico. Cf. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Intr. y trad. de Emilio Martínez Gutiérrez, Madrid, Ed. Capitán Swing, 2013 y Edward Soja, “Taking space personally” en Barney Warf y Santa Arias, *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Nueva York, Ed. Routledge, 2009.

investigación constará en tratar de desentramar algunas de las redes que pudieron dar pie a la génesis del museo-institución. Para entender estas relaciones, sugiero comprender por un lado, la importancia de la medicina y la fisiología, así como de la filosofía del entendimiento para entender la mecanicidad biológica y epistemológica de los individuos y por otra, la relación de estos planteamientos para con la teoría de la arquitectura –condición de posibilidad para pensar en lo arquitectónico para con las dinámicas sociales– en el contexto de su reafirmación epistémica.

De tal modo que se abordaran fuentes que de alguna forma generaron un discurso tanto sobre la moldeabilidad de los individuos, como de lo moldeable del entendimiento a partir ya propiamente del espacio arquitectónico y de la materialidad del edificio y la ciudad. Por ello, en una primera parte, esta investigación se apoyará en el discurso científico a través de los testimonios de los médicos y teóricos del conocimiento que pudieron haber generado la idea de la moldeabilidad para con los individuos pensados ya como su-jetos. A partir de la lectura directa de los testimonios, así como apoyándome en las interpretaciones historiográficas de la medicina ilustrada, trataré de demostrar la importancia de la ciencia para la moldeabilidad de los sujetos para luego entender cómo es que estos planteamientos de alguna forma se fusionan con el arte de proyectar y diseñar espacios.

Cabe mencionar, para mostrar al dispositivo-arquitectura, será necesario en primera instancia hablar sobre los aspectos formales de las tipologías constructivas. Para ello, es indispensable contar con los testimonios directos de los arquitectos que crearon las construcciones así como crear un análisis de las estructuras a partir de los planos y representaciones del edificio para demostrar que la constitución del espacio se da en torno a las distintas ideas y concepciones estéticas, políticas y sociales de su momento. Este tipo de documentación conforma un discurso tanto sobre el espacio que nos permitirá al mismo tiempo, ver la realidad hermenéutica y la posibilidad epistemológica sobre la cual se pensaba a la institución.

Esta tesis, por tanto, se dividirá en tres partes. La primera tratará de demostrar la forma en que el racionalismo ilustrado del siglo XVIII devino en la creación de formas de gobierno a partir de lo que se ha conceptualizado por pensadores como Foucault y Giorgio Agamben como biopolítica²¹. En esta sección se tratará de demostrar la manera

²¹ Esta noción se refiere al gobierno de los humanos principalmente a partir del control de los elementos biológicos. En este sentido, esta categoría está formulada para entender las maneras

en que, bajo el racionalismo ilustrado, el gobierno a partir de lo vital se hizo una práctica fáctica, lo que es necesario para comprender cómo es que se creó un dispositivo espacial basado en saberes medicinales y estéticos. En este sentido se intentará probar que dentro de los múltiples cambios a nivel gubernamental que se dieron durante el siglo XVIII, producto de un nuevo racionalismo, el gobierno-de-la-vida se hizo una de las formas más populares y predilectas por crear nuevos modelos gubernamentales. Asimismo, se intentará problematizar la categoría biopolítica para demostrar la forma en que también la arquitectura y el urbanismo, a partir del siglo XVIII pueden ser considerada dentro de esta categoría de análisis.

La segunda parte consta de valorizar genealógicamente la teoría de la arquitectura de la Ilustración, para entender la forma en que los saberes médicos y estéticos se pudieron unir a la práctica del diseño y construcción del espacio, que en última instancia posibilitaron convertir, al ejercicio de la arquitectura, en una práctica biopolítica o una bioarquitectura. Este capítulo se propone entender cómo es que el ámbito arquitectónico se revaloriza, mediante lo cual comprenderemos cómo es que los arquitectos del siglo XVIII se asumieron como capaces de encaminar su trabajo hacia la creación de subjetividades mediante lo que llamaremos “manipulación emocional”. Para comprender esto a profundidad, trataremos de analizar estos aspectos mediante el ejemplo análogo de la arquitectura de la prisión como “espectáculo estético reformista”.

Como resultado a las anteriores propuestas, la última y tercera parte se propone interpretar a la teoría arquitectónica museal de finales del siglo XVIII como resultado de una necesidad análoga por crear tecnologías biopolíticas. Se intentará demostrar de esta forma, que lo que significaba una necesidad social apremiante para el experimento del hospital y la prisión, esto es, la de la higiene y el control disciplinario de las prisiones para el crecimiento económico, devienen también en prácticas análogas como el museo como una forma de solucionar la necesidad de las crisis de nacionalismos, mediante de exaltaciones estéticas y la creación de una ideología estética en común²².

en que a partir del siglo XVIII, mediante saberes como la medicina y la fisiología, el control del cuerpo se hace indispensable para un control político también. Más adelante problematizaremos sobre esta cuestión. Cf. Santiago Castro-Gómez, *Historia de la gubernamentalidad*, Bogotá, Universidad Santo Tomás de Aquino, 2010.

²² En el sentido en el que el nacionalismo es una construcción ideológica y una doctrina política que crea un conjunto de principios en torno a la organización de una entidad social limitada. De tal modo que la interpretación de nacionalismo que aquí se utilizará, parte del supuesto de que este es un principio político que parte de una construcción “abstracta”, en la que las

Particularmente, se tratará el ejemplo del caso del Altes Museum, de Karl Friedrich Schinkel, por ser este el museo más representativo del paradigma de la teoría arquitectónica ilustrada según es considerado por la historiografía de la ilustración y por ser este el ejemplo del modelo que imperó para la construcción de museos por más de un siglo.

consideraciones de una clase se valen de ciertos artefactos culturales para crear una unión en donde, precisamente, antes no la había. Lo que sugiero es que los museos y su potencial práctico-sentimental se pudieron unir, por sus características política-arquitectónicas, a la agenda de los nacionalismos incipientes de principios del siglo XIX.

Dichas consideraciones parten principalmente de los planteamientos teóricos de Hans Kohn, quien introduce el concepto de comunidad “abstracta” y de Benedict Anderson, a través de su idea de “Comunidad imaginaria” en las que se sugiere entender a lo nacional como la invención de una comunidad, precisamente donde antes no existía, para hacer legítimo el ejercicio de Estado. Así mismo, usaré al Gellner por su definición del nacionalismo como principio operativo de la política moderna que en resumen, busca “una coherencia entre la unidad política y la unidad nacional”. Cf. Hans Kohn, *The awakening of nationalism and liberty* en *Nationalism and its meaning in history*, Florida, Robert Krieger Publishing Company, 1982; Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 y Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, trad. de Javier Seto, Madrid, Alianza, 2001.

Capítulo I Ilustración, racionalismo y (bio)política

De acuerdo con el relato ya convertido en tradicional de la Ilustración²³, en el siglo XVIII la visión del mundo se reorganizó en su totalidad debido a una nueva forma epistemológica de entender el mundo producto de una nueva forma de entender “científicamente” la realidad, principalmente a partir de descubrimientos y teorías científicas de la realidad en materia astronómica y matemática²⁴. Según esta visión, estos descubrimientos, realizados de la mano de Galileo, Descartes, Kepler y Newton, entre otros, produjeron una nueva forma de entender la realidad a partir de la observación y la experimentación, en donde la deducción metafísica del pensamiento medieval pereció y dio paso para una nueva epistemología basada así en un empirismo científico²⁵. En este sentido, la “desteologización del pensamiento”²⁶ produjo una forma de ver a la realidad a su vez, no como un principio divino sino como una realidad que podía ser desdoblada a la luz de la

²³ A pesar de ser un concepto cuya consciencia se pudo haber gestado en pleno siglo XVIII, no hay un gran tratado sobre un periodo Ilustrado sino hasta el siglo XX, primeramente cuando Ernst Cassirer inauguró la tradición de aplicar esta categoría al análisis de un cambio de pensamiento que Cassirer lo rastreo en el campo de la historia de las ideas, más concretamente en la historia de la filosofía. Luego de Cassirer, podríamos afirmar que se inauguró una tradición para comprender a la Ilustración principalmente como un fenómeno intelectual, sin que entonces aparecieran problematizaciones sobre su impacto a nivel social; a pesar de Cassirer sugería entender estos cambios intelectuales y epistemológicos como el primer paso para entender todo el funcionamiento de una nueva época, dicho estudio careció de una relevancia histórica material y no se aventuró a decir cómo es que entonces la intelectualidad ilustrada se pudo configurar en el devenir histórico-material. Sobre este paradigma es que el relato de la Ilustración, como fenómeno histórico, ha tenido que reconstruir su propia narrativa. Cf. Mónica Bolufer, “De la historia de las ideas a las prácticas culturales: reflexiones sobre la historiografía de la Ilustración” en Josep Lluís Barona y Juan Félix (eds.) *La Ilustración y las ciencias: para una historia de la objetividad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 21- 52 y Kees-Jan van Klaveren, *A Makable Past: Enlightenment historiography from Cassirer to Israel in Moral Perspective (1932-2006)*, Tesis de Maestría de la Universidad de Erasmo de Rotterdam, 2008. (Recurso original en línea: https://www.eshcc.eur.nl/fileadmin/ASSETS/eshcc/2007-2008/Onderzoek/CHC/vanklaveren_thesis_summary.pdf)

²⁴ Cf. John Henry, “The Science and the coming of the Enlightenment” en Martin Fitzpatrick (et. Al.), *The Enlightenment World*, Nueva York, Ed. Routledge, , 2004, pp. 10 - 27

²⁵ John Henry, *Op Cit.*, p 13 y E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, trad. de Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 24

²⁶ Esta idea, a veces referida también como “secularización del pensamiento” la proponen autores como Ernest Cassirer y Peter Gay. Cf. Cassirer, *Op. Cit.* y P. Gay, “The recovery of the nerve” en *The Enlightenment: an interpretation, Vol II: The Science of Freedom*, Nueva York, Ed. W. W. Norton & Company, 2013, pp. 3-55

razón, es decir, como una realidad que convertida en sujeto de conocimiento por la experiencia podía ser conocida en su totalidad y no sólo deducida como el animismo aristotélico lo sugería²⁷. Esto llevó a una reconceptualización no sólo de las matemáticas, la filosofía y la astronomía, sino también llevó a pensar de nuevas formas todos los ámbitos sociales, que ahora aparecían como fenómenos que podían ser conocidos mediante la observación y la deducción, en tanto metodología científica.²⁸ De esta forma, es posible pensar que para los pensadores del siglo XVIII era claro que no sólo se podían formular nuevas ideas sobre el movimiento de los planetas o leyes generales sobre el comportamiento de la materia, sino también se puedan generar nuevas conceptualizaciones acerca de las leyes, las formas de gobierno y en general, de la *razón de Estado*.

Siguiendo este planteamiento, la teoría política del siglo XVII y el siglo XVIII se puede ver como el resultado directo de este quiebre epistemológico, en el que el empirismo y el racionalismo científico entonces, proporcionaron a los *filósofos* las herramientas necesarias para crear, a través de los principios deductivos de la ciencia, nuevas formas de pensar la razón de ser del gobierno particularmente a partir de las ideas del “estado natural” y del contrato social.²⁹ Partiendo de la idea de que los hombres son productos de sus relaciones sociales, históricamente construidas y no son resultado de una teología divina, el aspecto social que incluye a los ámbitos gubernamentales y jurídicos, se convierte también ahora en algo que puede ser desdoblado a la luz del racionalismo. Por tanto, la “nueva filosofía” que había roto con la concepción medieval veía de este modo a los individuos ya no como sujetos de normas que vienen más allá de la realidad, sino como producto de su presente inmediato y de sus condiciones históricas. Esto hacía posible entonces, concebir la idea de que cambiando aquellas condiciones, los individuos pueden cambiar y de acuerdo con el fervor y proyecto kantiano, la humanidad

²⁷ Cf. Craig Martin, “The new sciences, religion and the struggle over Aristotle” en *Subverting Aristotle*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014, pp. 145 - 168

²⁸ En palabras de Cassirer: “desde los principios de las ciencias hasta los fundamentos de la religión revelada, desde los problemas de la metafísica hasta los del gusto, desde la música hasta la moral, desde las cuestiones teológicas hasta las de la economía y el comercio, desde la política hasta el derecho de gentes y el civil.” E. Cassirer, *Op. Cit.*, p. 18

²⁹ Para un balance más completo de las reconceptualizaciones del Estado en la teoría política del siglo XVIII, véase, Ignacio Carrillo Prieto, “La Ilustración” en *La ideología jurídica en la constitución del Estado Mexicano 1812-1824*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas - UNAM, 1981, pp. 13 – 49.

podría “progresar”. Dicho de otro modo, una vez que se piensa a los hombres como determinados social e históricamente, se pueden generar formas de gobierno que partiendo de un empirismo a partir de casos particulares, generen una gubernamentalidad limitada mayormente efectiva³⁰.

En este sentido, se ha afirmado que tanto el constitucionalismo, la democracia política, el derecho positivo y en general, una nueva concepción del Estado como entidad secularizada,³¹ fueron el producto de una nueva forma de conceptualizar la gubernamentalidad a partir de un giro epistemológico. Con el pensamiento racional la idea de un orden divino que controla entre otras cosas, la vida social, queda desechada y por el contrario, se necesita un sistema racional de pensamiento social; así surgen ideas como la del contrato social primeramente formulada por Hobbes y seguida por autores como Locke, Montesquieu y Rousseau. El gobierno, en esta lectura, se transformó en un ejercicio racional, análogo al quehacer científico³².

Mientras que esta visión ha sido explorada y confirmada por historiadores como Eckart Hellmut y Geoffrey Hawthorn, quienes han visto una serie de reformas políticas³³ en la segunda mitad del siglo XVIII como resultado de nuevas conceptualizaciones sobre el gobierno que produjeron cambios concretos³⁴, pueden sugerirse cambios a nivel gubernamental en otros niveles y bajo distintas lógicas. Es decir, aunque se ha señalado por autores como Jonathan Israel que la administración gubernamental y la filosofía política tienen una estrecha relación –lo que sugiere que un cambio en la mentalidad

³⁰ Por ejemplo, Montesquieu afirma: “las leyes políticas y civiles de cada nación no deben ser más que *los casos particulares a los que se aplica la razón humana*” Montesquieu, *Del espíritu de las leyes (1748)* Libro I, Cap. III., trad. de M. Blázquez y P. de Vega, Madrid, Ed. Tecnos, 1972, p. 54

³¹ Al mismo tiempo que se crea una nueva legalidad a partir no de los principios morales divinos, sino a partir de los problemas concretos de la sociedad, el concepto de gobierno necesita una nueva legalidad y justificación que encuentra en las leyes y las instituciones. De esta forma, surge un nuevo tipo de Estado –que bien podríamos conceptualizar como moderno- basado en una legalidad “terrenal” que en palabras de Denis Diderot “Ya no se justifica por sí mismo o por su dependencia de una cierta concepción religiosa, sino exclusivamente por su servicio a los individuos”. Cf. Luis Prieto, *La filosofía penal de la Ilustración*, México, Instituto Nacional de Ciencias Penales, 2003. p. 27

³² Refiere Cassirer, por ejemplo, sobre Montesquieu que este: “plantea, como jurista, la misma cuestión que Newton planteó como físico.” Cassirer, *Op. Cit.*, p. 233

³³ Eckhart Hellmuth, “Enlightenment and government” en M. Fitzpatrick, *Op. Cit.*, pp. 448-449.

³⁴ J. Israel, *La Ilustración Radical. La filosofía y la construcción de la modernidad (1650-1750)*, trad. de Ana Tamarit, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 22

filosófica afectaría directamente a las administraciones—, considero que a partir de la docilidad que se crea sobre lo corporal a partir de la ciencia y la estética, se pueden ejercer también distintos tipos de control.³⁵ De tal modo que es posible proponer que el racionalismo científico produjo nuevas formas de gobierno no sólo a través del trabajo de filósofos y teóricos del Estado sino también de la mano de médicos, pedagogos, psicólogos, estetas —y como se intentará demostrar, arquitectos— quienes a través de formas innovadoras de entender al cuerpo produjeron también nuevos métodos de control³⁶. Esto no quiere decir que no haya habido cambios importantes en la forma de gobernar y en la teoría política en el siglo XVIII, sino que la reconceptualización política es mucho más compleja que la interpretación de esto como una adaptación de un sistema científico a una nueva razón de Estado.

Una forma que sugiero nos puede aclarar estos escollos viene a través del célebre trabajo de Michel Foucault, quien identificó un cambio en la gubernamentalidad del siglo XVIII no sólo a través de la teoría política, sino a partir del nacimiento de técnicas y dispositivos de gobierno que productos del racionalismo científico generaron una nuevas prácticas de ejercer un control de las sociedades. Dentro de los múltiples esquemas de gobierno que Foucault señaló en sus investigaciones, identificó una serie de tecnologías desarrolladas por el racionalismo ilustrado que partiendo principalmente de la idea *del cuerpo como moldeable*, a partir de saberes médico-anatómicos e interpretaciones filosóficas y fisiológicas del cuerpo como *máquina* que devinieron en formas de control

³⁵ Comenta Israel: "Los *philosophers* (sic.) [...] de pronto descubrieron que exponiendo y popularizando los nuevos descubrimientos, conceptos y teorías también podían ejercer un impacto práctico en el mundo real: en las ideas en primer lugar, pero a través de las ideas también en la educación, la política, la religión y en la cultura en general. *La filosofía no sólo se emancipó, sino que también se volvió poderosa* " J. Israel, *Op. Cit.*, p. 28

³⁶ Esta distinción es, sin embargo, más compleja. La idea del filósofo para el siglo XVIII es mucho más amplia que la que actualmente podríamos comprender. En *La Riqueza de las naciones* (1788), Adam Smith, definía a la filosofía como "la ciencia que conecta los principios de la naturaleza". Smith, quien entonces podría ser considerado también como filósofo, pues intentaba crear una racionalización del funcionamiento de la economía y que además trataba de encontrar una ley natural económica nos da la clave así para entender el "espíritu filosófico" de entonces, ya que la filosofía así definida se amplía a una gran gama de ramas de estudio, puesto que si los filósofos son "los hombres que especulan, cuya tarea no es hacer nada, sino observarlo todo" el ámbito filosófico se puede extender a cualquiera que pueda especular y encontrar mediante la observación a la naturaleza principios conectores, y así, mediante, por ejemplo, la observación de la sociedad considerada como ente natural el estudio de las leyes y teoría social hacia de los juristas también, filósofos; así, por ejemplo, la economía, medicina, derecho, psicología, etc. Cf. J. Israel, *Democratic Enlightenment. Philosophy, Revolution and Human Rights*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, p. 7 y Peter Gay, *Op. Cit.*, p. 11

gubernamental de la vida (biológica) a las que identificó como biopolítica. A fin de comprender –y proponer– a la biopolítica como una categoría de análisis para la arquitectura del siglo XVIII y del XIX, debemos de hacer un breve recuento sobre las bases sobre las que esta idea se sustenta.

Sobre el término *biopolítica*

La categoría biopolítica aparece por primera vez enunciada en el texto de 1974 *La naissance de la medecine social* de Michel Foucault, como el resultado de una necesidad conceptual por entender los procesos mediante los cuales, a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, los gobiernos europeos dan un “giro” hacia una política del control del cuerpo –y de la vida–. En el planteamiento de Foucault, dicho giro puede ser rastreado principalmente a través de la medicalización gubernamental que tuvo lugar en Alemania, Francia e Inglaterra, en donde por medio de conceptos operativos como “higiene pública” y “salubridad”, el control de lo biológico se hizo necesario como parte de un programa de control político³⁷. En este sentido, el término biopolítica surge como la necesidad por conceptualizar aquellos procesos de gobierno que partiendo de la consideración sobre lo biológico en las poblaciones, se genera una operatividad política pública.

Esta categoría, sin embargo, nunca fue definida explícitamente en el planteamiento foucaultiano, lo que ha llevado a algunas confusiones terminológicas respecto a lo que debe o no considerarse “biopolítica”. Si seguimos el planteamiento de las investigaciones de Foucault, esta categoría es parte de un correlato más complejo enraizado bajo la idea de “biopoder”, conceptualizado como:

“[...]“el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general de poder; en otras palabras, cómo a partir del siglo XVIII, las sociedades, las sociedades occidentales modernas tomaron en cuenta el hecho biológico fundamental de que el hombre constituye una especie humana”.³⁸

Es decir, esta categoría es a su vez una forma de entender al biopoder, que Foucault identificaba como forma “novedosa” de ejercicio del poder a partir del siglo XVIII

³⁷ Cf. M. Foucault, “El nacimiento de la medicina...”, pp. 363 – 384.

³⁸ M. Foucault, *Seguridad, territorio, población*, Trad. Horacio Pons, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 15

en la Europa Ilustrada. Este concepto, como es bien sabido, es considerado como el principal aporte de Foucault y representa la originalidad de su planteamiento; a saber, la consideración del poder conforme a mecanismos y dispositivos que de manera directa afectan las conductas, los modos de ser y la vida de los gobernados: poder sobre la vida. La biopolítica, como categoría de análisis, servía para distinguir aquellos procesos mediante los cuales se veía al control de la vida a través de la medicalización, en donde por medio de tasas de natalidad, controles higiénicos y regímenes sanitarios, el control de lo biológico se hacía patentemente político; es decir, servía para entender cómo a partir del siglo XVIII “las sociedades occidentales modernas tomaron en cuenta el hecho biológico fundamental de que el hombre constituye una especie humana”³⁹.

Como parte del correlato del biopoder, Foucault distinguía otra forma de ejercicio del poder sobre la vida que no venía directamente del hecho del control de lo biológico, sino a través de técnicas de control disciplinario que sugiere en sus obras como *Vigilar y castigar* así como en la *Historia de la sexualidad*. A esta serie de controles a través de dispositivos disciplinarios, se les denominó como procesos “anatomopolíticos”, en los que entonces, a través de un sometimiento del cuerpo-disciplinado, se generó también una politización de la vida. En este sentido, podemos distinguir dos series en este planteamiento, como lo sugiere el propio Foucault: “la serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones y la serie población-procesos biológicos-mecanismos reguladores-Estado”⁴⁰, es decir, la línea anatomopolítica y la línea biopolítica. No obstante, esta distinción nunca fue clara, así como tampoco se definió lo que se entendía específicamente por una rama y por otra, llegando en algunas ocasiones a contradicciones entre ambas líneas del poder. A pesar de que, en ocasiones Foucault distinga una diferencia entre ambas, hay una ambigüedad en el planteamiento cuando también usa el término biopolítica como sinónimo del biopoder⁴¹.

Ahora bien, esta distinción, según lo que intento plantear, puede ser eliminada

³⁹ M. Foucault, *Seguridad...*, p. 15

⁴⁰ M. Foucault, *Genealogía del racismo*, La Plata, Ed. Altamira, 1996, p. 20

⁴¹ A propósito, comenta Foucault: “A partir del siglo XVIII o de sus postrimerías, tenemos dos tecnologías de poder que se establecen con cierto desfase cronológico y que se superponen. Por un lado una técnica disciplinaria, centrada en el cuerpo, que produce efectos *individualizantes y manipula al cuerpo como foco de fuerzas que deben hacerse útiles y dóciles*. Por el otro una tecnología centrada sobre la vida, que recoge efectos masivos propios de una población específica y trata de controlar la serie de acontecimientos aleatorios que se producen en una masa viviente. Es una tecnología que busca controlar, y modificar las probabilidades y de compensar sus efectos”. M. Foucault, *Ibid.*, p., 201. Las cursivas son mías.

puesto que ambas prácticas parten principalmente del control de la vida y de la conversión de esta en una dimensión política; ya sea a través de la politización de lo biológico (la mortandad, la sexualidad, la higiene⁴²) o por medio del sometimiento disciplinario, lo cierto es que hay un ejercicio del poder sobre lo vivo y que al mismo tiempo, es parte de una forma de entender a los seres humanos en su dimensión corpórea-biológica como una realidad política u ontológicamente política. Es decir, si bien se pueden distinguir, estas dos categorías como parte de agendas de gobierno distintas, una nivel individual (anatomopolítica) y la otra a nivel colectivo (biopolítica), lo cierto es que ambas parten en principio de un control sobre la vida y que tiene como principio fundamental *la espacialización del poder a través del cuerpo*. Lo que quiero decir es que, tanto en los ejemplos dados a partir de la disciplina como en la medicalización de la vida (o estatalización biológica), ambas evidencian un afán por controlar la vida a partir de la corporalidad, puesto que no hay disciplina sin cuerpo ni medicina o higiene sin el elemento corpóreo. Existe pues, un biopoder que sin embargo, no es tan distintivo a nivel genealógico entre uno anatómico y otro biológico, pues estos tienen en común que representan el control de la vida con el fin de convertir las individuales y sus experiencias, en subjetividades políticas.

La ambigüedad ha sido aclarada por pensadores como Giorgio Agamben, quien considerando que las investigaciones de Foucault llegaron a un mismo punto, ha propuesto entender a la biopolítica simplemente como la conversión de toda forma de vida desnuda o vida simple (*zoé*) a una forma de vida asignada con un propósito específico, convertida en *bios*⁴³. En este sentido, ampliando la noción foucaultiana,

⁴² Es decir, entendiendo tanto a la sexualidad y la higiene como parte de un régimen histórico impuesto sobre lo corpóreo y no como parte de un objetivismo científico.

⁴³ Para el mundo griego, según refiere Agamben, no existía una palabra que comprendiera lo que entendemos ahora por vida; existían, sin embargo, dos conceptos que permitían entender, operativamente, a lo vivo: *zoé*, “que expresaba el simple hecho de vivir en común con todos los seres vivos (animales, hombres o dioses)” y *bios* “que indicaban la forma o forma de vivir propias de un individuo o de un grupo”. Es decir, *zoé*, expresa algo más cercano a la definición de lo vivo, mientras que *bios* se refiere a una cualidad específica de la vida. Por este motivo, es posible encontrar referencias a la cualidad de la vida bajo el término *bios*, como por ejemplo, los tres tipos de vida que Aristóteles distingue: la vida contemplativa del filósofo (*bios theoretikos*), la vida del placer (*bios apolaustikos*) y la vida política (*bios politikos*); no existe, por el contrario, un concepto como *zoé politikos*. En este sentido, Agamben usa estos dos conceptos para ayudar a entender la politización de la vida: cuando la vida (*zoé*) se piensa en términos políticos, esta necesariamente se hace *bios*. Así, estudiar esta transición, será la consideración principal

Agamben hace referencia al fenómeno biopolítico como parte inherente a la política occidental no sólo a partir de la inclusión de lo biológico a los cálculos o a la economía estatal, sino cuando se da un paso entre una asignación de una vida con un propósito social y políticamente asignado. En este sentido, podemos entender como vida política no sólo a la estatalización de lo biológico a partir de la medicalización, sino también, a los disciplinamientos y a todo hecho que entonces haga de la vida humana el centro de la planeación política.

Supuesto esto, me propongo usar la noción “biopolítica” para distinguir los procesos a través de los cuales, los cuerpos (y la vida) se hacen dóciles para entrar a la vida política hablando en la lógica moderna⁴⁴. Por ello, usaré esta categoría para hacer referencia entonces no sólo al control del hecho biológico, sino a la politización de la vida y su experiencia corpórea. Tentativamente, podemos afirmar en cierta consonancia con Foucault, esto puede ser rastreado con una operatividad específica a partir del siglo XVIII, cuando los saberes médico-anatómicos, pero también, filosóficos, matemáticos y fisiológicos, permiten leer al cuerpo y la vida humana como parte de un gran mecanismo que es a su vez moldeable, lo que sugiero entender a manera de condición de posibilidad, es indispensable para la politización de la vida.

Es decir, aunque planteamientos como el de Agamben nos sugiere ya entender a la biopolítica o la politización de la vida como “el núcleo principal de la política”, –lo que nos haría pensar en un principio político no tanto operativo como sí ontológico– lo cierto es que a partir del siglo XVIII con la mecanización del pensamiento, la inclusión de la vida a la polis (*zoé a bios*) se hace además producto de una *ingeniería social*; de tal modo que a esta se puede calcular, se le puede modificar al antojo, se puede hacer toda una “economía de la vida” o una *bio-política*. Bajo este marco, podremos comprender cómo es posible plantear una técnica y una práctica, como el museo, como parte de la planeación pública de la vida o como entonces sugiero entenderlo una “economía de lo sentimental” o una asignación –del cuerpo– a la polis por medio del sentimentalismo político. Lo que planteo explicar es cómo a través de la revalorización estética del museo, este con su potencial sentimental a través de sus arquitecturas, pudo dar pie a crear una institución capaz de hacer de *zoé* un *bios* propiamente político.

entonces del estudio de la biopolítica. Cf. Giorgio Agamben, *Homo Sacer I: el poder soberano y la nuda vida*, trad. de Antonio Gimeno, Valencia, Ed. Pretextos, 2006. pp. 9 - 23

⁴⁴ En este sentido, tampoco habría una diferencia entre la biopolítica y el biopoder.

Estética y biopolítica

A grandes rasgos, podemos entonces resumir a la biopolítica como toda aquella forma de gobierno que parte de la idea de hacer del cuerpo humano una pieza clave de la planeación política o una extensión del poder. Siguiendo planteamientos como el de Foucault, esto puede ser situado principalmente en la Europa del siglo XVIII, cuando a través de la medicalización se generan importantes políticas públicas que por primera vez en la historia, generan una compleja red de planeaciones y políticas públicas a través de la “estatalización de lo biológico”⁴⁵. Sin embargo, como lo tratamos en el apartado anterior, la biopolítica puede ser definida de manera más compleja que simplemente, el tratamiento político de lo biológico a partir de la medicalización de los siglos XVIII y XIX.

Si bien, no podemos entrar en desacuerdo con Foucault y la crítica al proyecto ilustrado respecto a que estos eventos sugieren quizá por primera vez en la historia, grandes políticas públicas y cálculos socioeconómicos en razón de la vida a través de lo biológico, podemos discutir respecto a este paradigma⁴⁶. Mi argumento es que la politización de la vida, si bien puede ser un fenómeno inherente a la política misma, adquiere para el siglo XVIII una connotación particular principalmente por la noción de moldeabilidad que sobre los cuerpos, ya que hay saberes que crean una docilidad sobre

⁴⁵ Foucault da tres ejemplos, que a su consideración, resultan ser paradigmáticos para entender la politización de la vida en la política occidental: el nacimiento de la policía médica (*medizinischepolizei*) en Alemania en 1760, la medicina urbana surgida en París a finales del siglo XVIII y “la medicina de los pobres” en la Inglaterra de principios del XIX. En estos paradigmas es posible identificar el “giro” hacia una biopolítica, es decir, podemos ver la forma en que, “la integración del mejoramiento de la salud, los servicios de salud y el consumo de salud” se toma en cuenta para “el desarrollo económico –y político- de las sociedades”, en otras palabras, cuando se piensa a la salud con relación al cuerpo y el cuerpo, con relación a la sanidad pública. Cf. M. Foucault, “*El nacimiento de la medicina social*”, pp. 363 – 384.

⁴⁶ Considero que existe, en efecto, un paradigma para entender a la biopolítica impuesto a partir de las investigaciones de Foucault y su consideración sobre el biopoder como necesariamente ligado a la medicina y lo biológico. En este sentido, considero, no ha habido una producción historiográfica que aporte una mayor discusión a esta categoría que no pueda superar las directrices establecidas en el paradigma foucaultiano. Aunque ha habido intentos por ampliar el panorama a otros fenómenos como el placer y el dolor en las consideraciones políticas como la investigación e Anne Brunon-Ernst en *Utilitarian biopolitics*, en donde considera a Jeremy Bentham como el referente de lo biopolítico en el siglo XVIII por su uso de lo sensual como principal factor de gobierno, el grueso de las investigaciones siguen centradas en lo médico. Me refiero principalmente a la investigaciones de Andrea Rusnock en “Biopolitics and the Mathematics of Population: Medical and Political Arithmetic in the Eighteenth Century” en William Clark, Jan Golinski y Simon Schaffer (eds.) *The sciences in enlightened europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1999 y a la de Charles Withers en “Geographys of the Enlightenment” en C. Withers, *Placing the Enlightenment. Thinking geographically about the Age of Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

el cuerpo no sólo a través del conocimiento médico anatómico, sino como trataré de demostrar, también a través de nuevas ramas del conocimiento derivadas del sensacionalismo como la arquitectura estética o la medicina moral-sensacionalista.

En este sentido, propongo ahora entender la relación del mecanicismo con la politización de los cuerpos, para luego entender cómo es que a través de la estética, una noción heredera directa del mecanicismo médico, se puede pensar en generar biopolíticas en el espacio y la arquitectura. Es imposible, por otra parte, señalar en este apartado las principales aportaciones de la filosofía mecánica a la medicina, bastará con señalar estas directrices para comprender un fenómeno particular: el del nacimiento de la estética como en el siglo XVIII era pensada, es decir, como un saber ligado al conocimiento mecánico de la vida.

Mecanicismo y moldeabilidad

“Es bien sabido en mecánica, que los más finos y complicados instrumentos son los más fáciles de poner fuera de orden y los más difíciles de poner en orden; lo mismo se obtiene en la máquina animal. El hombre, la máquina más complicada de todos los demás, cuyos nervios son más numerosos y poderes de acción más variados, es el más fácil de ser destruido”

Oliver Goldsmith, *A History of the Earth, and Animated Nature*, 1774

Durante los siglos XVI y XVIII, la ciencia europea vio una transición sumamente importante en cuanto a la forma de pensar a la naturaleza. La teoría heliocéntrica de Copérnico y Galileo, la teoría de la gravedad de Newton entre otras innovadoras conceptualizaciones sobre la realidad física, dan cuenta de que en estos momentos, la forma de concebir al mundo cambió de una región “animista”, como lo sugería el escolasticismo aristotélico, a una realidad “mecánica” que podía ser explicada a base de leyes conjeturadas ya no sólo por la especulación metafísica sino por la experimentación. Si bien es cierto que es imposible hablar de una “Revolución científica” debido a la numerosa cantidad de descubrimientos y teorías heterogéneas entre sí que pudieron

llevar a una metanarrativa histórica coherente⁴⁷, es un hecho que es posible identificar en numerosos campos, formas nuevas de pensamiento que al ser, en algunas ocasiones, radicalmente contrarias a las epistemologías medievales, nos hacen ver que hay un entendimiento distinto de la realidad a partir del principio científico.

Uno de los cambios que trajo esta nueva forma de concebir epistemológicamente al mundo que se hace relevante para comprender la hipótesis de esta investigación viene a través de nuevas conceptualizaciones sobre el cuerpo humano, que a partir de nuevas teorías sobre la anatomía y su funcionamiento, permitieron comprender a médicos, fisiólogos y psicólogos al cuerpo como un mecanismo análogo a una maquinaria de un reloj. Hasta antes del siglo XVII, el conocimiento del cuerpo estaba todavía enraizado en el paradigma de la medicina galénica, en donde toda explicación sobre el funcionamiento de lo corpóreo, es decir, de la salud, los movimientos, los humores y comportamientos, se explicaba en relación a fuerzas “espirituales” como la tierra, el agua, el aire y el fuego.⁴⁸ A partir de la segunda mitad del XVII, sin embargo, es posible encontrar abundantes explicaciones que distan ya de esta forma de entender el funcionamiento humano, que aunque igualmente parten de una idea jerárquica y teológica, se basan sobre nuevas teorías de circulación de fluidos y sustancias que con gran diferencia a la medicina galénica, pueden ser comprobados a través de la experimentación.

Teorías como la de la circulación de la sangre del médico inglés, William Harvey publicada en *Exercitationes anatomicae prima et altera de circulatione sanguinis ad Joannem Riolanum filium*⁴⁹ (1651) y las explicaciones sobre el funcionamiento de las células a partir de la histología del italiano Marcello Malpighi en las *Epístolas anatómicas*, (1662) daban cuenta de una nueva manera de entender al cuerpo, entendido ahora como un sujeto de conocimiento que análogo al universo y al sistema solar, podía ser entendido también de acuerdo a sus propias leyes y fenómenos autónomos.

⁴⁷ Historiadores como Lorraine Daston y Steven Shapin han demostrado que el concepto de Revolución Científica, más que ser acertado para el análisis historiográfico, es un “mito” –y una metanarrativa– producto de una visión progresista de la historia creado por la propia lógica de la Ilustración francesa. Cf. Lorraine Daston y Katherine Park, “The age of the New” en *The Cambridge History Of Science Vol III: Early Modern Science*, Nueva York, Cambridge University Press, 2008, pp. 1 - 20 y Steven Shapin, *Op. Cit.*, pp. 1 – 14.

⁴⁸ Alisson Muri, *The Enlightenment cyborg. A History of communications and control in the human machine 1660 – 1830*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 45

⁴⁹ Cf *Ibid.*, p. 105 y Richard Senett, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, trad. de César Vidal, Madrid, Alianza, 1997, pp. 273 – 289.

De manera similar a como se descubrió el movimiento de los planetas, a través de la observación y formulación hipotética, la vida en sus distintas materialidades se transformó en una realidad de conocimiento; todos sus movimientos, así como su constitución debían tener la misma explicación que el movimiento de los planetas: el cuerpo se constituía y movía a través de fenómenos biológicos y físicos. Es decir, siguiendo estos planteamientos, el funcionamiento del cuerpo se podía explicar “racionalmente” a partir de la formulación de hipótesis basadas entonces, en un nuevo paradigma del cuerpo como una realidad mecánica. Por este motivo, el químico inglés Robert Boyle aseguraba en 1663 que el cuerpo se podía entender como:

Un motor compuesto de varias partes tan juntas, que hay una comunicación extraña y conspirativa entre ellas, en virtud de las cuales una impresión muy débil y despreciable de materia adventicia sobre alguna parte puede ser capaz de trabajar en alguna otra parte distante, o quizás en todo el motor, un cambio que excede en mucho lo que el mismo cuerpo adventista podría hacer sobre un cuerpo no tan artificial.”⁵⁰

La nueva anatomía, de esta forma, se compondría principalmente de un nuevo pensamiento empirista que se aleja de las versiones humorales-astrológicas de la medicina galena; el cuerpo, aunque no deja de ser pensado en relación a lo divino⁵¹, se concibe como teológicamente autónomo. Nace así lo que puede ser conceptualizado como “medicina racional”, que entonces, parte principalmente de explicaciones mecánicas del cuerpo que alcanzarían su zenit en 1754 con la analogía extrema del médico francés La Mettrie del “hombre-máquina”⁵². Las consecuencias de esta visión son sin duda innumerables; bastará con mencionar apenas la forma en que el cuerpo bajo este esquema mecanicista es pensado como un reloj o una máquina, lo cual nos ayudará a entrever la forma en que el cuerpo, en términos de Allison Muri, se hace metafóricamente un cuerpo-político⁵³.

Es decir, una vez que la realidad fáctica humana era pensada como parte de una máquina, algunos de sus mecanismos podían ser modificados y por tanto, añadidos a un programa político específico. Como el testimonio de Boyle lo indica: “el mecanismo del cuerpo humano está tan delimitado [...] que es similarmente capaz de recibir grandes

⁵⁰ Robert Boyle, *The usefulness of Natural Philosophy*, Oxford, 1664, p. 175. La traducción es mía.

⁵¹ R. Boyle citado por Alisson Muri, *Op. Cit.*, p. 39

⁵² Cf. A. Thomson, Thomson, *Bodies of thought. Science, religión and the soul in the Early Enlightenment*, Nueva York, Oxford University Press, 2008, pp. 1 - 28

⁵³ *Ibid.*, p. 30

alteraciones de aparentemente ligeras impresiones de objetos externos”⁵⁴. Esto, se haría una realidad operativa cuando principalmente la medicina francesa del siglo XVIII, amparada por el nuevo paradigma mecánico, genera explicaciones certeras sobre los orígenes de las enfermedades que se traducen luego en políticas de controles disciplinarios y sanitarios. Así, las ideas sobre el mecanismo desarrolladas por médicos como Harvey y Malphigi pasaron luego a ser explicaciones detalladas y certeras en las que bajo el mismo modelo mecánico, se detallaban descripciones sobre las causas de las enfermedades. De la mano de formulaciones teóricas de los orígenes de las patologías por médicos como Gaspard Bayle, Marie Francois Bichat o el alemán Johann Friedrich Meckel, surgen ya descripciones concretas que permiten ser llevadas a la práctica social por medio de dispositivos sanitarios⁵⁵ y la política pública de la higiene científica.

Esto ha sido señalado por Foucault como la creación de una “experiencia clínica”, que entonces tiene por fin subyacente el crear una estructura científica y una justificación epistemológica que permita generar una operatividad de moldeabilidad sobre los individuos.⁵⁶ Lo que el pensador demuestra en su trabajo *El nacimiento de la clínica* es la forma en que este nuevo saber positivo sobre el cuerpo, devino también en nuevas formas de control sobre lo corpóreo. Es decir, una vez que se trazan las directrices patológicas sobre aquello que concretamente causa las enfermedades, se pueden trazar de igual manera, métodos de control y de prevención que necesariamente se traducen en técnicas o regímenes; justificados, sin embargo, por la certeza del conocimiento médico. A través de la ciencia médica, los cuerpos se hacen dóciles. La medicina como un dispositivo.

Hablando del espacio y su historia política, surgen así, entre otras cosas, arquitecturas que se asumen como dispositivos sanitarios o como técnicas que permiten llevar la vida (política) hacia el régimen salubre como el hospital y la higiene urbana⁵⁷. Por ello, la corrección de algunas sensibilidades relacionadas con la mala salud, crearon la idea de una teoría arquitectónica higienista que vemos principalmente reflejadas en las

⁵⁴ *Ibid.*, p. 39

⁵⁵ M Foucault, *El Nacimiento de la Clínica*, trad. de Francisca Perujo, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003, p. 8

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Principalmente a partir de las teorías aerológicas de la primera mitad del siglo XVIII, la idea del hospital como un instrumento de curación se fue gestando gradualmente y para finales del dieciocho, la idea del hospital ya no como un lugar de la muerte, sino como un lugar de reforma era popular.

reformas urbanas de Pierre Patte y su metáfora de la ciudad con el cuerpo humano tal y como era propuesto por La Mettrie y también, similar a la analogía de Hobbes sobre el Estado como un cuerpo⁵⁸. Patte proponía una solución famosa para la arquitectura higienista en donde el cuerpo podrido de la ciudad podría ser revitalizado mediante la creación de calles más anchas para la liberación del aire, que de acuerdo con las teorías del momento era el origen de los males sanitarios y mediante la puesta de fuentes de agua que limpiaran el entorno y con ello, el panorama y las dinámicas sociales⁵⁹ (Imagen 1).

En este sentido, la arquitectura y espacio se unen como parte de este cronograma moderno de las biopolíticas. Medicina, arquitectura y políticas públicas convergen en una misma relación de poder y espacio. Como el testimonio del propio Petit lo refiere en 1765, hablar entonces de construcciones y espacios, supone ya también tratar temas referentes a esta economía de la vida:

Los conocimientos que ofrece el estudio de la arquitectura no bastan para poder hacer una elección tan difícil (la de elegir un cómo construir un hospital); hay que saber también qué efecto pueden producir los agentes externos como el aire, el agua, las emanaciones, etcétera, sobre los enfermos, y de qué manera pueden servir o perjudicar a su curación. La magnificencia y la solidez no bastan para semejante edificio; éste exige esencialmente salubridad. Y este último tema no puede ser bien tratado más que por un médico.⁶⁰

⁵⁸ La analogía del cuerpo como Estado es por supuesto, un planteamiento que puede rastrearse desde que surge la conciencia misma de una entidad gubernamental. A lo que me refiero, empero, es que reiterando la importancia del mecanicismo, es en este momento de se adquiere la analogía del Estado como cuerpo médico, es decir, como cuerpo modificable. Cf. Katleen Wellman, *La Mettrie. Medicine, Philosophy and Enlightenment*, Londres, Duke University Press, , 1992 y Mannheim.

⁵⁹ B. Bergdoll, *European Architecture 1750 - 1890*, Nueva York Oxford University Press, , 2000, p. 50

⁶⁰ Antoine Petit citado por Anthony Vidler, *El espacio de la ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Alianza, 1997, p. 93

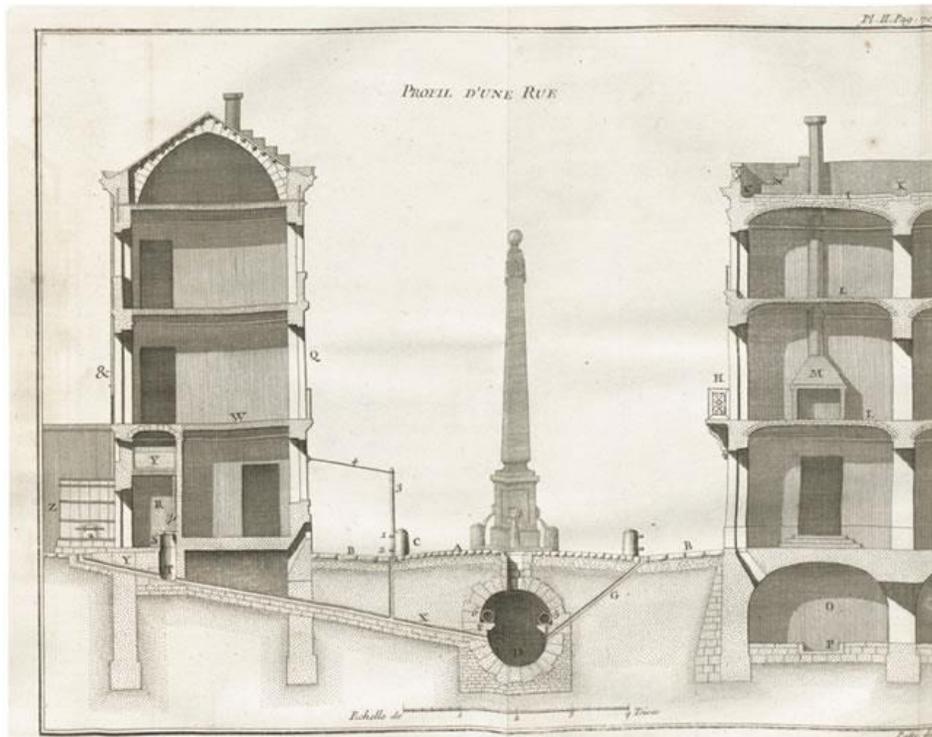


Imagen 1 Pierre Patte, *Perfil de una calle*, 1769. El proyecto de Patte es uno de los primeros en la historia urbana occidental en tener un sistema de drenaje que tenía la pretensión de mejorar y encausar el nivel de vida en las calles.

Es decir, teorías médicas como la de la de Claude Chevalier que decían que las enfermedades se encontraban en el aire y su propagación dependía directamente del comportamiento de este, generaron las idea de corregir la distribución a través de las plantas de un edificio y la materialidad del espacio; y que complementan pensamientos en la reforma espacial como el de Pierre Patte en un ámbito urbano, pero también en el ámbito arquitectónico como el de Duhamel de Monceau, quien teorizaba sobre la adecuada ventilación y había propuesto soluciones como el ensanchamiento de pasillos y la creación de techos más altos para una adecuada ventilación⁶¹ así como las propuestas espaciales que sintetizaban estos conocimientos en tipologías de los hospitales exactamente definidas de Antoine Petit y Jean-Baptiste Le Roy.⁶² Tanto Petit como Le Roy crearon modelos que permitían el flujo constante de aire a través de grandes patios de ventilación circulares y una cúpula que servía como ventilador⁶³.

⁶¹ A. Vidler, *Op. Cit.*, p. 92

⁶² *Idem.*

⁶³ A. Corbin, *El perfume o el miasma: el olfato y lo imaginario social: siglos XVIII y XIX*, trad. de Carlota Valle Lazo, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 114

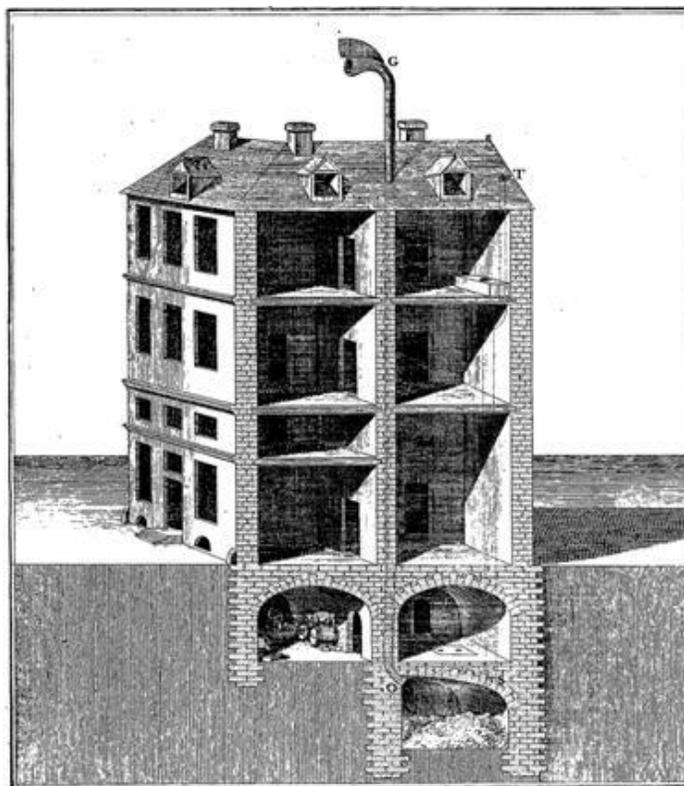


Imagen 2. Dispositivo diseñado por Jean-Baptiste Le Roy para separar a los enfermos y renovar el aire de los edificios, 1784.

Como sugiere Alan Corbin, es partir de este momento cuando se puede afirmar que: “el grado de hediondez (de un espacio) permite medir la eficacia del arquitecto”⁶⁴. De manera análoga, en ambos modelos, era importante la separación de los individuos unidos en torno a círculo central, separados por naves o pabellones de acuerdo al grado de enfermedad para evitar la propagación de estas. Estas ideas, llevaban a Le Roy a considerar sus hospitales y espacios como “verdaderas máquinas de tratar a los enfermos”⁶⁵. (imagen 2)

Sin embargo, fuera de estas reformas urbanas, la idea de una arquitectura de la sensibilidad para corregir no sólo la sanitarias, sino también con otros aspectos como la moral y la comunidad estética, al mismo tiempo que otras lógicas de individuación bajo el precepto moderno, no pueden explicarse (todavía) bajo este esquema. Evidentemente, esta conceptualización puede ya prever condiciones higiénicas o “vigilancias olfativas”, en los términos de Corbin, así como consideraciones sanitarias para el mejoramiento de las

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ A. Vidler, *Op. Cit.*, p. 98

sociedades, lo que nos lleva a pensar en la posibilidad de una arquitectura biopolítica o una *bio*-arquitectura⁶⁶⁶⁷. Lo que aquí se intenta demostrar es que también el sentir, las conceptualizaciones metafísicas, sobre el alma y lo sublime a partir de una estética trascendental, adquirirían un gran peso por encima de la medicina materialista para la configuración de una posterior “pedagogía afectiva” en términos de Alexander Cook⁶⁸ o lo que sugerimos comprender como dispositivo estético en la arquitectura.

La medicina ilustrada, en este sentido, no sólo haría importantes conceptualizaciones sobre las patologías y el origen de las enfermedades en el cuerpo, sino que también daría paso a explicaciones sobre el origen de la moralidad, las costumbres y en última instancia, las emociones. Teorías como la del neurólogo inglés Thomas Willis aparecida en 1664 y las propias ideas de La Mettrie sobre los placeres⁶⁹ generaban innovadoras ideas sobre el funcionamiento del cerebro y las emociones humanas que ahora aparecían como resultado de estructuras cognitivas precisas, lo que hacía ver al entendimiento y a lo emocional también como parte de un entramado mecánico.⁷⁰ Las teorías sobre el funcionamiento del entendimiento y las emociones como parte del modelo mecánico se hicieron populares para el siglo XVIII. Desde la publicación de David Hartley sobre la moralidad de la mente y sus estímulos en las *Observations on*

⁶⁶ Sugiere Foucault para entender la nueva arquitectura del biopoder que esta: “ya no está hecha simplemente para ser vista (fausto de los palacios), o para vigilar el espacio exterior (geometría de las fortalezas), sino para permitir un control interior, articulado y detallado —para hacer visibles a quienes se encuentran dentro; más generalmente, la que habría de ser un operador para la transformación de los individuos: obrar sobre aquellos a quienes abriga, permitir la presa sobre su conducta, conducir hasta ellos los efectos del poder, ofrecerlos a un conocimiento, modificarlos”. Cf. Michel Foucault, *Vigilar y castigar...*, p. 171

⁶⁷ Como sugiere Foucault, el hospital adquiere un gran éxito no sólo a este factor médico, sino también, al factor disciplinario que supone el hospital. Es decir, a la par de ofrecer una solución higiénica, este espacio permite a la vez que individualizar a los sujetos, especializarlos; en otras palabras, disponer de su humanidad a través de un tiempo y un lugar. En este sentido, el hospital crea un “espacio de enfermos”, que los aíslan del resto de la sociedad. El hospital por lo tanto, debe “curar, pero por ello mismo, ha de ser un filtro, un dispositivo que localice y seleccione; es preciso que garantice el dominio sobre toda esa movilidad y ese hormigueo, descomponiendo su confusión de la ilegalidad y del mal”. Cf. *Ibid.*, p. 93

⁶⁸ Cf. Alexander Cook, “Feeling Better: moral sense and sensibility in Enlightenment” en Henry M. Lloyd (ed.), *The discourse of sensibility. The knowing body in the Enlightenment*, Universidad de Sydney, Ed. Springer, Sydney, 2013.

⁶⁹ El testimonio de La Mettrie indica a la par de una moldeabilidad sensible, un planteamiento biopolítico: “Nuestros órganos son capaces de sentirse o de ser modificados de una manera que nos agrada y nos hace disfrutar de la vida. Si la impresión creada por este sentimiento es corta, constituye placer; Si es más, sensualidad y si permanente, felicidad. Siempre es el mismo sentimiento; Sólo su duración e intensidad difieren”. La Mettrie citado por M. Fitzpatrick, *Op. Cit.*, p. 171

⁷⁰ A. Muri, *Op. Cit.*, p. 118

Man, hasta las disertaciones de Denis Diderot en *La Rêve de d'Alembert* sobre la sensibilidad de los objetos en la conformación de la sensibilidad, hablaban de que la patología médica y la “medicina racional” inaugurada por el mecanicismo inglés en el XVII se había expandido a nuevas comprensiones del hombre y sus comportamientos.⁷¹ A través de esto, no sólo entonces las enfermedades fueron vistas como desdobladas por la ciencia sino también, las actitudes y el entendimiento.⁷² Las teorías más relevantes para esta investigación vienen directamente relacionadas con esta forma de entender a las emociones y a la moral desde el punto de vista mecanicista-médico, a partir de lo que se denominó “sensacionalismo”, una forma de entender todo entendimiento, y por consiguiente, la moral y las emociones, como resultado de estímulos sensoriales externos.

Medicina moral-sensible

La sensibilidad, como era entendida por el siglo XVIII se refería simplemente a la capacidad que tiene un organismo vivo para recibir impresiones del mundo externo a través de los sentidos. Para la medicina contemporánea, esta noción ya era común puesto que se pensaba que a partir de ciertos estímulos externos, como el calor, el frío o la humedad y la sequedad. Sin embargo, la idea de conectar a la sensibilidad con el entendimiento y consecuentemente, con la moral y las emociones, es una idea novedosa que vendría principalmente a través de las teorías epistemológico-sensibles del empirismo inglés a través de teorías del entendimiento humano como la de John Locke.

En el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de 1690, publicada tan solo tres

⁷¹ *Ibíd.*, p. 26

⁷² Uno de los principales teóricos de la Ilustración sobre el comportamiento humano y la naturaleza fue Charles-George Le Roy. En un texto de 1765 publicaba que: “La facultad de sentir pertenece probablemente al alma, pero sólo ejerce sus funciones a través de la intervención de los órganos materiales, que juntos forman nuestro cuerpo. De esto surge una diferencia natural entre los hombres. El tejido de las fibras no es el mismo en todos, algunos deben tener ciertos órganos que son más sensibles (sensible) y, por consiguiente, deben recibir de los objetos que afectan a esos órganos una impresión cuya fuerza es desconocida para los demás. [...]. Estas variaciones deben dar a cada hombre una especie de aptitud particular que lo distingue de los demás por sus inclinaciones, así como es distinguido desde el exterior por sus rasgos faciales.” Le Roy citado por H. M. Lloyd, “Sensibilité, embodied epistemology and the French Enlightenment” en Henry M. Lloyd (ed.), *The discourse of sensibility. The knowing body in the Enlightenment*, Sydney, Universidad de Sydney, 2013, p. 18

años después de los *Principia* de Newton, Locke trató de hacer una teoría general del conocimiento estableciendo reglas y leyes al igual que Newton, misma que encontró en la sensibilidad y las sensaciones: *todo el conocimiento y todas las ideas de los hombres, eran causas de sus estímulos sensibles*. Oponiendo de esta forma la teoría de ideas innatas, Locke proponía que el hombre era una mentalidad blanca (*tabula rasa*) a su nacimiento y todo lo demás –las ideas y consciencias– venían de los estímulos sensibles que recibía a lo largo de su vida. De este modo, Locke aunque no hizo un tratado específico sobre los estímulos y sus consecuencias, sentó la base de esta nueva consideración gnoseológica, que se tradujo rápidamente en una ola de filosofía sensacionalista. En la interpretación de Henry Lloyd: “Locke abrió la puerta que permitió que el problema del conocimiento se convirtiera en una cuestión para la medicina filosófica”⁷³. Los principios lockeanos sin embargo, siempre carecieron de un estudio sistemático y se quedaron en la “especulación cartesiana”; no obstante, esta tarea sería luego retomada por la medicina que ahora se unía con la filosofía a través de una filosofía sensible, que podemos resumir como un entrecruce del materialismo de La Mettrie y la filosofía estética, que se puede conceptualizar como medicina filosófica y que, entre otras cosas, causó el colapso del materialismo extremo rápidamente⁷⁴.

Los principales exponentes paradigmáticos de la fusión entre medicina y filosofía son los médicos Henri Fouquet y Antoine Le Camus. Tanto para Fouquet como para Le Camus, la sensaciones eran un asunto de vital importancia puesto que de ellas venían todos los demás mecanismos, incluidos no sólo el placer directo como lo había descrito La Mettrie y el conocimiento de Locke, sino también el sentido moral y la virtud social. La sensibilidad, que era descrita por Fouquet como “la fuerza de todo nuestro conocimiento así como la fuente de todas nuestras pasiones”⁷⁵ de este modo se “radicalizaba” para adquirir un papel más importante en la construcción de una epistemología de la vida apegada a un mecanicismo de lo sensible.

La tarea principal de ambos médicos consistió en realizar estudios, a la manera newtoniana, sobre los estímulos y sus respuestas, que Fouquet consideraba se concentraban en dos polos: la parte del corazón y diafragma o “zona epigástrica” que era el centro de las sensibilidades y que en sus estudios apreciaba como un efecto de

⁷³ Henry M. Lloyd, *Op. Cit.*, p. 7

⁷⁴ *Ibid.*, p. 173

⁷⁵ *Ibid.*, p. 176

contracción y reacción hacia el resto del cuerpo dependiendo del estímulo⁷⁶. Estas teorías, por supuesto, son en demasía complejas y exceden a esta explicación, pero bastará para mostrar entonces que bajo la idea de que la sensibilidad antecede a todo fenómeno, el cuerpo se politizó no sólo a través de la higiene sino también a través de asuntos morales y relacionados con los valores. Como Le Camus en su publicación *Le medicine de l'sprit* de 1769 lo sugiere:

Tenemos, o lo creemos, suficientemente probado el poder del clima, de la educación, tanto moral como física, del estilo de vida, de los temperamentos, de las estaciones, etc., en la mente. Al estudiar la forma de actuar de todas estas causas, hemos visto al mismo tiempo cuánto contribuyen a la diversidad del genio, de los caracteres, de las virtudes, de los vicios, de las pasiones y de las costumbres. Es sobre estos principios que establecemos el poder de la Medicina en el alma y el poder del Médico para regular las inclinaciones y las funciones animales de los hombres. [...] deducir de estos [principios], los medios físicos y mecánicos de rectificar los defectos de la mente, de aumentar sus capacidades y de preservar sus buenas cualidades. Después de haber reflexionado atentamente sobre las causas físicas que, modificando los cuerpos de diferentes maneras, también alteran las disposiciones de las mentes [de varias maneras], estaba convencido de que al emplear estas diferentes causas o imitando su poder con nuestro arte, lograríamos corregir defectos (vicios) de comprensión y la voluntad por medios puramente mecánicos.⁷⁷

Esto nos da idea de la importancia de las sensaciones para la medicina y para la filosofía moral. No ahondaremos respecto a los debates en torno a este concepto, lo que es necesario es dar cuenta de que esto a su vez sugería entonces una cosa: las sensaciones se relacionan directamente con los modos de vida, si las primeras se modifican, se pueden obtener cosas distintas, es decir, distintos estímulos generan distintos procesos. Pero a diferencia del materialismo extremo, no sólo hay estímulos y respuestas corporales de por medio, sino también nociones morales e incluso afectivas entre sociedades producto de la sensibilidad, ya que esta, a consideración de Fouquet: “son las que dan lugar a la ternura de los parientes, a la misericordia de los desvalidos, a la piedad hacia el Creador, a la amistad con los demás, al amor por el género, a la humanidad hacia el prójimo, y el respeto por la virtud”⁷⁸.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 177

⁷⁷ *Ídem.*

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 176

Lo anterior sugiere ya tanto la directriz para la importancia de la sensibilidad para la creación de actitudes morales. Así como Locke sugería que de las sensaciones viene todo el conocimiento, estos médicos sugerían que también la noción de divinidad, así como la de bien y mal eran construidas a partir del estímulo directo de objetos sobre el cuerpo humano. En este sentido, Fouquet comentaba que:

El sentido moral, el nombre dado por el sabio Hutcheson, a esa facultad de nuestra alma que, en ciertos casos, discierne rápidamente el mal bueno y moral por una especie de sensación y por el gusto, independientemente del razonamiento y de la reflexión. [...] Es esto lo que otros moralistas llaman instinto moral, sentimiento, tipo de inclinación o inclinación natural que nos lleva a aprobar ciertas cosas como buenas o loables, y a condenar a otros como malos y reprobables, independientemente de toda reflexión.⁷⁹

Es decir, sensaciones agradables que provocan un estímulo directo, se traducen luego como impulsos morales, surgiendo de este modo, lo que habríamos de conceptualizar como medicina-moral-afectiva. Con esto, la docilidad que señalaba Foucault se traducía también a una docilidad moral que ahora aparecía desdoblada a quien tuviera la capacidad de conocer los estímulos propios del juicio ético, cualquier estímulo una vez probado bajo el esquema racional y científico podía modificar el sentido moral y las afecciones del ser humano, ya que en palabras de Le Camus: “Todo lo que produzca, rodee o mantenga su cuerpo, puede provocar cambios notables en nuestras almas.”⁸⁰

Sensibilidad y estética

“La única base para la creencia en las ciencias naturales es esta idea: que las leyes generales que dirigen los fenómenos del universo, conocido o desconocido, son necesarias y constantes. ¿Por qué este principio sería menos verdadero para el desarrollo de las facultades intelectuales y morales del hombre que para las demás operaciones de la naturaleza?”

Nicolás de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, 1795

Las teorías del “sentido moral” no se quedaron solamente en las teorías estrictamente anatómicas y médicas, sino que se extendieron a teorías filosóficas cercanas a las del

⁷⁹ *Ibíd*, p. 177

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 181

planteamiento de Locke, lo que permitió entre otras cosas, ampliar la gama de estímulos morales no sólo a aspectos médicos mecánicos, sino a otros aspectos como el arte o la arquitectura en el momento de su valorización estética. Como el testimonio de Fouquet lo menciona, uno de los principales responsables de la formulación de la idea del sentido moral fue Francis Hutcheson, cuya publicación *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* de 1725 trascendió a los círculos médicos a partir de la idea de elementos innatos en la sensibilidad que permitían, entre otras cosas, pensar que todos los hombres podían llegar al mismo grado de cultivo de sensibilidad si entonces, se les ponían el mismo tipo de estímulos. Hutcheson, de manera análoga al empirismo de Locke, defendía en este texto que había una serie de “sentidos internos” en el entendimiento a partir de lo cual, se podía responder emocionalmente con rechazo o aprobación ante estímulos o fenómenos externos como lo podían ser la belleza, la fealdad y el vicio.⁸¹ En este sentido, se consideraba que había condiciones innatas en todos los hombres que podían ser descubiertas entonces a partir de la estimulación sensible que permitían el discernimiento entre lo bueno y lo malo.

Dentro de estas condiciones, hay una que es relevante para entender la relación de este planteamiento con la creación de una moralidad a través de un dispositivo-estético: la simpatía, definida como “una capacidad innata de sentir el placer y el dolor de otros”⁸². Esto hacía posible, por una parte, considerar que mediante la empatía los individuos podrían sensibilizarse y sentir el sufrimiento o la alegría de otros para discernir lo bueno de lo malo, y por otra, pensar como posible una comunión empática que podía llevar a una “armonía social”⁸³. La consideración de Hutcheson repercutiría en autores como el economista escocés Adam Smith, quien en su *Teoría de los sentimientos morales* de 1759 reconocía de manera similar al planteamiento de la simpatía que ““Hay evidentemente algunos principios en su naturaleza (refiriéndose al hombre), que le

⁸¹ Alexander Cook, “Feeling Better: moral sense and sensibility in Enlightenment” en H. M. Lloyd, *Op. Cit.*, p. 91

⁸² *Idem.*

⁸³ Hutcheson al respecto: Como el autor de la naturaleza nos ha determinado a recibir, por nuestros sentidos externos, agradables o desagradables Ideas de Objetos según sean útiles o dañinas para nuestros Cuerpos; Y recibir de los objetos uniformes los placeres de la belleza y de la armonía, para excitarnos a la búsqueda del conocimiento [...] así que él nos ha dado un sentido moral para dirigir nuestras acciones, y para darnos todavía más nobles placeres; de modo que mientras estamos pensando en el bien de los demás, promovemos de manera indeseada nuestro propio bien privado más grande”. Hutcheson citado por Alexander Cook, *Idem.*

interesan en la fortuna de los demás, y hacen que sus felicidades sean necesarias para él”⁸⁴.

La principal puesta en práctica de esta idea vino a través de la popularización de la “novela sentimental” en Francia e Inglaterra, que para la segunda mitad del siglo dieciocho se había convertido en el género más popular entre los círculos de lectura⁸⁵. Novelas como las fábulas sentimentales de Samuel Richardson en *Clarissa* (1748), así como *Un viaje sentimental* (1768) de Laurence Sterne y las historias de ficción de los franceses en los trabajos de Diderot en *La religiosa* y de Rousseau en *La nouvelle Héloïse*, pretendían crear una empatía entre los lectores mediante la exaltación de sensacionalismos como el placer, las pasiones y el erotismo.⁸⁶ A través de estas novelas, se consideraba, se podía generar un público mayormente sensible así como moralmente correcto a través del principio empático: si los lectores podían encarnar el sufrimiento o las penas, así como las alegrías de los personajes, estos podían, con su capacidad innata, discernir lo bueno de lo malo así como encarnar el sentir del otro; la novela sentimental a través de sus distintas variables, puede ser interpretada como parte de una “pedagogía afectiva”.

Esta idea podemos encontrarla en el concepto de “teatro moral”, que para finales del siglo XVIII había adquirido una gran importancia para los debates sobre el efecto del teatro en lugares como Francia, Inglaterra, Escocia y Alemania. Bajo principios similares a la simpatía a través de la novela, el teatro en este momento a través de una importante revalorización teórica de la mano de figuras como Molière, Diderot y Sebastien Mercier, encontró la forma para adaptar el principio mecánico a través de la moldeabilidad sentimental por medio del uso de elementos que fueran capaces de enaltecer las virtudes o las conciencias ciudadanas en los espectador⁸⁷; el teatro se pensó entonces como la “pieza maestra de la sociedad” como el propio Mercier refiere⁸⁸.

⁸⁴ *Ibíd*, p. 92

⁸⁵ H. M. Lloyd, *Op. Cit.*, p. 9

⁸⁶ *Ídem*.

⁸⁷ A propósito, comenta Jacques Rancière: “El teatro proponía lógicas de situaciones a reconocer para orientarse en el mundo y modelos de pensamiento y de acción a imitar o evitar. El *tartufo* de Molière enseñaba a reconocer y odiar a los hipócritas, el *Mahoma* de Voltaire o el *Nathan el sabio* de Gotthold Lessing, a evitar el fanatismo y amar la tolerancia.” Cf. Jacques Rancière, *El Espectador Emancipado*, trad. de Ariel Dilon, Buenos Aires, Ed. Fabrique éditions, 2010, p. 55

⁸⁸ Cf. James Van Horn Melton, *The rise of the public in Enlightenment Europe*, Nueva York, Cambridge University Press, 2001, p. 166.

Testimonios como el del reformador social inglés Richard Cumberland, quien aseguraba que la función del teatro no debe ser: “dar falsas atracciones al vicio y la inmoralidad, sino esforzarse [...] para convertir el lado más justo de la naturaleza humana en el público”⁸⁹ o el del principal escritor alemán de la ilustración, Gotthold Lessing quien decía que “el teatro debe de ser la escuela para un mundo moral”⁹⁰ son comunes para el momento y nos dan a señalar la forma en que aunque indirectamente, la medicina sensible y el saber mecanicista de la medicina inglesa del siglo XVII había traspasado ya la barrera nacional y que quizá, por primera vez y amparados bajo el cosmopolitismo ilustrado, se pensaba en una suerte de universalidad moral. Y, aunque existen también, visiones que condenan el hecho de querer hacer del teatro un instrumento moral, como lo indica el famoso testimonio de Rousseau en la *Carta a D’Alembert*, lo cierto es que esta visión análogamente médica, proliferó y ciertamente se convirtió en una práctica común para finales de siglo. Es en este momento donde, por ejemplo, surgen nuevas prácticas como la “opera moral” alemana y el teatro reformador de la Revolución Francesa, en donde se pensaba en el teatro y lo estético como un complemento a las leyes y otras maquinarias políticas⁹¹.

El teatro, sin embargo, no se limitaba como en el caso de la novela a crear una simpatía emocional a partir del sentir del otro, sino que aspiraba ya a la creación de emociones y sensaciones de una mayor complejidad que mediante conceptos metafísicos pudieran llevar a una reflexión sobre lo bueno o lo malo en un sentido más complejo y profundo de lo que podía por ejemplo, ofrecer el estudio de las leyes o la razón de Estado. El ejemplo más famoso de este nuevo paradigma en la política moderna viene a través del testimonio de Friedrich Schiller, quien en su texto *El teatro considerado como institución moral* (1784)⁹² sentó las bases para una consideración estética más compleja y en cierto sentido, mayormente política, que pudiera hacer de la puesta en escena un ejercicio artístico pero sobretodo, mayormente político a través de una experiencia estética-religiosa. El principal argumento de Schiller era que, teniendo en consideración la extrema potencia que la experiencia religiosa (desde un planteamiento

⁸⁹ R. Cumberland citado por, J. Van Horn Melton, *Idem*.

⁹⁰ G. Lessing citado por J. Van Horn Melton, *Idem*.

⁹¹ Cf. J. Van Horn Melton, “From courts to consumers” en *Op. Cit.*, pp. 160 - 196

⁹² Friedrich Schiller, “Theater Considered as A Moral Institution”, traducido del alemán al inglés por John Sigerson y John Chambless, Schiller Institute. Consultado el 17 de abril de 2017: https://www.schillerinstitute.org/transl/schil_theatremoral.html

estético) puede traer para con lo político⁹³, el teatro debe de pensarse como un ejercicio análogo a lo religioso, que mediante conceptos como lo sublime y lo bello desarrollados en el momento, se creía posible según lo demuestra el idealismo schilleriano.⁹⁴ En este sentido, a través de conceptos que aspiraban ya a una universalidad moral o a una hegemonía, se pensaba en una operatividad biopolítica a gran escala⁹⁵ que además, se asumía como más poderosa que la propia legalidad o que las maquinarias del Estado. Así, la consideración final de Schiller sobre el teatro nos abre la posibilidad de entender un nuevo esquema biopolítico surgido principalmente entonces a través del manejo emocional:

El teatro es el canal común a través del cual la luz de la sabiduría fluye de la parte pensativa y mejor de la sociedad, extendiéndose desde allí en vigas suaves por todo el estado. Más nociones correctas, preceptos más refinados, las emociones más puras fluyen de aquí a las venas de la población; Las nubes de barbarie y de supersticiones sombrías se dispersan; La noche cede a la luz triunfal⁹⁶.

Aunque, en efecto, la simpatía juega un gran efecto en el teatro a través de la compasión que puede llevar a una mayor reflexión que las propias leyes, nuevos conceptos operativos como lo sublime y el terror estético, en tanto experiencias religiosas, entran en juego de esta forma como parte de una mayor potencia hacia las masas. En este sentido, entendemos la declaración de la Asamblea Nacional de 1791 cuando se afirmaba que “Cuando llega el momento de ocuparnos de la educación de las masas, en la que el teatro debe desempeñar su papel, se verá que el drama puede

⁹³ Schiller considera a la religión como una potencia que se activa principalmente a través de lo sensible: “La religión generalmente actúa más sobre el lado sensual de la población”⁹³; es a partir de este elemento que a religión ha perdurado ante las épocas de la humanidad: “es probablemente debido a este efecto en lo sensual que su influencia es tan segura.”⁹³ Ahora bien, cuando Schiller se refiere a la religión como potencia sensible hace alusión a una idea que llama “terror saludable”⁹³, que podría ser definida como el efecto que surge en los humanos ante la reflexión sobre lo divino que, apelando a las mismas estructuras innatas de Hutcheson, podía llevar a una reflexión sobre lo bueno y lo malo. Por este motivo, lo religioso tiene un peso más importante en la creación de conciencias comunitarias que por ejemplo, las leyes o la instrucción cívica. F. Schiller, *Ídem*.

⁹⁴ Comenta Schiller al respecto: “Las leyes son resbaladizas y maleables, tan cambiables como el humor y la pasión; La religión forma lazos fuertes y eternos”. *Ídem*.

⁹⁵ A este respecto, refiere Schiller: “El escenario es, más que cualquier otra institución pública, una escuela de sabiduría práctica, una guía de nuestra vida cotidiana, una llave infalible para los accesos más secretos del alma humana.” *Ídem*.

⁹⁶ *Ídem*.

transformarse en una moral muy activa y muy rigurosa”⁹⁷, y podemos entender la importancia de los esfuerzos por crear políticas públicas y pedagogías a partir del teatro, en tanto estética médica, para la creación de identidades nacionales que encontramos en el caso prusiano para finales de siglo en un programa ya concretamente establecido.⁹⁸ Por supuesto, había variantes en lo referente a la sensibilidad que nos indican que la aspiración a la comunidad era limitada⁹⁹, sin embargo, esto significó una directriz para llevar a un mejoramiento social a través de lo sensible, que ya nos sugiere una inclinación a lo que podría ser denominado como una biopolítica estética. A pesar de que la novela sensible se limitaba a un público lector¹⁰⁰, podemos ver a partir del sensacionalismo prácticas que asociadas al control mecánico se preveían ya una educación masiva.

De tal modo que es posible afirmar que el hombre-máquina es también pensado para este momento, como lo sugiere Allison Muri, como una *máquina-sensible*¹⁰¹. Partiendo de la misma consideración mecanicista, aunque en cierto sentido ya despegada de su consideración material en extremo, se sigue concibiendo al hombre como parte de un gran mecanismo estímulo-respuesta, que desdoblado al conocimiento como lo muestran las teorías de Hutcherson las técnicas de la novela y el enaltecimiento metafísico del teatro, permiten ver a lo sensible como una parte de más de aquello que hacia a los hombres moldeables. Es decir, las metáforas de la filosofía y el cuerpo como máquina no sólo se dieron en el campo del saber medicinal, también, como lo sugerimos en esta investigación, a partir de la estética, que entonces era entendida principalmente como una serie de respuestas fisiológicas universales que se relacionaban con la creación de experiencias estéticas.

⁹⁷ Cf. T. J. Reed, “Theatre, Enlightenment and nation: a German problem” en *Forum for Modern Language Studies*, Volumen XIV, Oxford University Press, No. 2, Abril 1978, p. 143

⁹⁸ *Ídem.*

⁹⁹ Es necesario aclarar aquí, que la sensibilidad ilustrada en todos los sentidos estaba referida a una sensibilidad masculina. La sensibilidad femenina era considerada como una forma distinta a la sensibilidad. Para un estudio del papel de la sensibilidad femenina en la teoría sensacionalista de la Ilustración, cf. Jane Rendall, “Feminizing the Enlightenment. The problem of sensibility” en M. Fitzpatrick, *Op. Cit.* pp. 253- 271

Se puede asegurar que esta sensibilidad común estaba desde un principio, destinado a ser un problema de clases sociales. A pesar de que, como se aseguraba, la sensibilidad tenía un principio político, la realidad es que se consideraba, como lo refleja el ejemplo de la Enciclopedia Británica, que “en todos los lugares, los vulgares tienen poco de la sensibilidad de los pechos pulidos” Cf. A. Cook. *Op. Cit.*, p. 94

¹⁰⁰ Sobre la creación de círculos literarios en el contexto internacional de la Ilustración y la formación de la “República de las letras” véase Thomas Munck, *Historia social de la Ilustración*, Madrid, ed. Crítica, 2001, pp. 115 -154,

¹⁰¹ A. Muri, *Op. Cit.*, p. 73

Estas prácticas por tanto, perdurarían bajo la lógica que aquí intentamos mostrar: la docilidad moral a partir de un esquema mecánico, que luego –como sugiero– se perfeccionaría a través de otras técnicas como la arquitectura, el urbanismo y por supuesto, el museo. Es decir, lo importante de estos proyectos es que no sólo se podía modificar la realidad material de los individuos para generar mejores condiciones higiénicas, sino que, ante la existencia de “universalidades subjetivas”, los *filósofos* del momento pudieron llegar a concebir la idea de un proyecto político a través de las emociones y sentimientos. En otras palabras, a través de estas directrices se podía pensar ya en *una economía de lo sentimental* y a través de estos dispositivos estéticos, la creación de un sujeto en específico, es decir, de una vida politizada (*bios*) o de una individualidad políticamente asignada era posible. Es decir, el cuerpo-político es a su vez, cuerpo-estético-político.

Podemos deducir a partir de lo anterior que bajo esta premisa epistemológica de estímulo y respuesta fisiológica a través de las sensaciones, la sensibilidad se convirtió muy pronto en un gran tema de debate para las esferas intelectuales. Como sugiere entender Jane Rendall, lo sensible “Podría señalar una forma de entender la naturaleza y el comportamiento humanos” y a la vez, podría “operar como signo de desorden y peligro, o proporcionar un instrumento para la búsqueda de la virtud y el mejoramiento de la sociedad”¹⁰². Conocer los esquemas sensibilistas suponía no sólo crear condiciones para mejorar entre otras cosas, la higiene y la salubridad pública, sino que además daba la posibilidad ahora de crear experiencias afectivas, morales e incluso teológicas, dando como resultado la llamada “pedagogía afectiva”. Por supuesto, sin dejar de tener en cuenta que esto pudo ser siempre añadido a un proyecto político concreto –el nacionalismo– la pedagogía afectiva o los dispositivos estéticos se tradujeron en un éxito por su eficacia al crear subjetividades específicas que bajo los esquemas de conocimiento, podían ser específicamente diseñadas. Así, el mecanicismo se liga no sólo a la creación de “regímenes sanitarios”, sino también de cierta forma, a una idea de crear una hegemonía moral por medio de dispositivos de la sensibilidad, también en el espacio.

¹⁰² Jane Rendall, *Op. Cit.*, p. 254

Hacia una estética biopolítica

Podemos entender desde este planteamiento, que la aparición de una nueva rama de la filosofía cuyo objeto de estudio fueran las sensibilidades, como la estética¹⁰³, no es algo que sea simplemente coincidente, sino que es resultado de una serie de condiciones de posibilidad histórico-hermenéuticas que permitieron su desarrollo tanto social como intelectualmente. Por un lado, como lo hemos visto, durante este momento se generan una serie de innovaciones que a partir de una nueva visión científica de la realidad, permitieron ver al cuerpo y la vida humana como una máquina dentro de lo cual, la idea de una máquina-sensible pudo ser desarrollada. Por otra parte, como lo he intentado proponer hasta este punto, el estudio de las sensibilidades no se puede dissociar de su factor social y no es arriesgado proponer en este momento que no podemos entender el nacimiento de esta nueva disciplina sin tener en consideración su utilidad social. Como lo he sugerido, la aparición del sensualismo está estrechamente relacionado con la producción de una episteme que pueda ayudar a una cohesión social en un momento donde la configuración de los Estados-naciones necesitan un método seguro de unión política, que como hemos visto fue posible en algunos aspectos gracias al desarrollo de técnicas dentro de lo que conceptualizamos como “economía de lo sentimental”. En el capítulo tercero me ocuparé de señalar la necesidad de estos en el marco del nacionalismo.

Ahora bien, aunque en un primero momento los teóricos sobre la estética como Baumgarten y Kant no se refieren explícitamente a las cualidades de los objetos – artísticos– en el proceso de la construcción del juicio estético¹⁰⁴, es posible encontrar ya en el marco del racionalismo ilustrado múltiples disertaciones y teorías sobre las cualidades particulares de las artes y su efecto sensible. Es decir, bajo el principio de la máquina-sensible, subyace la idea de que hay en todos los objetos un común denominador que lleva a lo que podría ser ya conceptualizado como una teoría del arte.

¹⁰³ Es necesario recordar aquí que la primera vez que se reutiliza el concepto “aesthetica” sucede en 1750, cuando Alexander Baumgarten la utiliza este innovador término para referirse “a la ciencia del conocimiento sensible”. Cf. Monroe C. Beradslley, “The Enlightenment: Cartesian Rationalism” en *Aesthetics. From classical Greece to the present*, Nueva York, University Of Alabama Press, 1996, p. 157

¹⁰⁴ Cf. Robert C. Holub, “The Rise of aesthetics in Eighteenth Century” en *Comparative Literature Studies*, Vol. 15, No. 3, Pensilvania, Penn State University Press, septiembre de 1978, pp. 271-283

Testimonios como el del pintor inglés Joshua Reynolds comentaba en sus *Discursos sobre arte*, decía que “todo arte tiene ciertas reglas infalible que llevan a los fines propuestos”;¹⁰⁵ o las disertaciones del propio Molière sobre la poesía y sus reglas: “Si hay obras escritas en concordancia con reglas y estas no producen placer [...] entonces se sigue necesariamente que las reglas fueron más establecidas”¹⁰⁶ nos indican el interés por ya generar conceptualizaciones complejas sobre los efectos particulares de cada arte. Jean-Philippe Rameau, teórico de la música francés, por ejemplo, comentaba que “La música es una ciencia que debe tener ciertas reglas; reglas que deben ser derivado de un principio evidente por sí mismo”¹⁰⁷. Es decir, como lo comenta Reynolds: “la razón, sin duda alguna, en última instancia debe determinar todo; en este momento es necesario que nos informe cuando esa razón da pie al sentimiento”¹⁰⁸. En otras palabras, es en este momento que la razón puede dar pie a una teoría del arte completa. Es en este momento en donde surge la teoría de las proporciones armónicas en la música de René Ouyard, la teoría del color musical de Father Castell y el intento de sistematización general de las artes de Briseaux en el *Traité du beau essentiel dans les arts* de 1752.¹⁰⁹ De igual forma, surgen conceptualizaciones sobre el funcionamiento sensible de la arquitectura. El mayor intento sistemático es hecho en 1783 Nicolas Le Camus de Mezières, en su obra *El genio de la arquitectura*, donde sugiere la relación entre las partes de la arquitectura con las teoría de las proporciones armónicas musicales.¹¹⁰

No sería correcto, por otra parte, sugerir que este nuevo saber fue entonces resultado únicamente de la necesidad por crear nuevos métodos de dominio o de gubernamentalidad. Es decir, no es coincidente que por una parte, la “educación estética” o la educación de la sensibilidad, como lo sugiere Schiller, se convierte en “la necesidad más apremiante de la época”¹¹¹ al mismo tiempo que surgen aspectos como la necesidad por las técnicas pedagógicas para la cohesión social¹¹² y por otra parte, el

¹⁰⁵ M. C. Beardsley, *Op. Cit.*, p. 149

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 146

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 149

¹⁰⁸ *Ídem.*

¹⁰⁹ Louis Pelletier, *Architecture in Words. Theatre, Language and the sensuous space of Architecture*, Ed. Routledge, Nueva York, 2006, p. 136

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 137

¹¹¹ Schiller, *Ibid.*

¹¹² El hecho de que haya principios apriorísticos en el arte nos dice, por una parte, que existe la posibilidad de existencia de un sujeto universal. Como comenta David Lloyd, por una parte: “el cambio de las propiedades del objeto que afectan al sujeto al sujeto que juzga simultáneamente

valor del arte en un nuevo mercado que entre otras cosas, posibilita la existencia del “buen gusto” y de la consciencia crítica de las piezas estéticas¹¹³. En este sentido, el nacimiento del saber especializado del arte no puede ser entendido de manera aislada o como un fruto del racionalismo que avanzó objetivamente en los intelectos, sino que también puede ser comprendido como el resultado de una necesidad social y política de su momento dentro de las cuales, entonces, no puede no asociarse el desarrollo de conocimientos mayormente especializados del arte con el desarrollo de técnicas pedagógicas. Es decir, bien se puede argumentar que lo estético es indisociable del ejercicio del gobierno (y la *polis*) pues basta recordar que desde la Grecia antigua, ejercicios como el teatro público o la arquitectura monumental se utilizaban con un fin político, sin olvidar el uso de las imágenes por la iglesia católica durante las hegemonías cristiana. Sin embargo, sostengo que la Ilustración a través de la ciencia da una nueva pauta para el ejercicio del gobierno puesto que hace consciente las formas en que esto puede ser posible. En un periodo donde se hacen numerosos cambios en la forma de concebir la ingeniería social, la estética por primera vez en la historia entonces puede ser considerada también como un instrumento refinado de control social. De esta manera, si comprendemos el surgimiento de la estética moderna entonces no sólo como una rama filosófica especializada, sino como un saber tanto intelectual como social podemos proponer que entonces la estética representa una forma de control social aunque “no-coercitiva”, en donde bien podemos estar de acuerdo con Terry Eagleton al afirmar que “el poder (precisamente en aras del racionalismo ilustrado) ha sido estetizado”¹¹⁴.

coloca la pretensión de validez universal de los juicios de gusto sobre un terreno nuevo”. y por otra “Elimina la discriminación del gusto de las élites aprendidas y ricas y lo hace, al menos en potencial, un campo abierto a todos los sujetos.”. Esto, sugiero, no debe de ser entonces desasociado del hecho de que justo en un momento de necesidad de cohesión social, la estética haya adquirido un papel tan importante. Cf. David Lloyd, “The pathological sublime. Pleasure and pain in the colonial context” en Daniel Carey y Lynn Festa (eds.) *The Postcolonial Enlightenment: Eighteenth-century colonialism and postcolonial theory*, Nueva York, Oxford University Press, 2009, pp. 71 -102.

¹¹³ Comenta Robert C. Hulob al respecto: “Por paradójico que pueda parecer, el estudio de la experiencia individual subjetiva no se desarrolla completamente hasta que la obra se convierte en un objeto de arte, esto es, hasta que aparece en su forma de la mercancía en un mercado libre. Todos los hombres (en teoría) tienen ahora acceso a las bellezas que anteriormente estaban restringidos a unos pocos privilegiados. El estudio detallado y sistemático de las respuestas psicológicas individuales, de hecho, no puede ocurrir antes de los inicios de esta refuncionalización económica del papel del arte en la sociedad burguesa”. Cf. R. C. Hulob, *Op. Cit.*, p. 280

¹¹⁴ Comenta Eagleton: “En contraste con el aparato coercitivo del absolutismo, la fuerza más poderosa que mantiene cohesionado el orden social burgués radica en los hábitos, las

Historiadores como Margaret Jacob y Larry Stewart han demostrado bajo esta lógica, la relación de la aparición de una nueva conciencia científica con aspectos sociales como el ascenso del capitalismo y la necesidad por producir nuevas maquinarias para la extracción de recursos naturales que sólo en el esquema newtoniano podían ser posibles, que nos llevan a comprender entonces una forma de entender socialmente al nuevo conocimiento¹¹⁵. Propongo entonces que la visión estética mecánica, fue exitosa por el simple hecho de que a partir de estas consideraciones, se podían hacer de la vida una docilidad política o una vida-política. En este sentido, sugiero para concluir este capítulo que el espectador puede ser interpretado entonces como un nuevo *bios*¹¹⁶ que el siglo XVIII a través de su conflagración de saberes hasta aquí descritos, pudo configurar; la estética entonces, puede ser considerada como parte del entramado biopolítico del racionalismo ilustrado. Posteriormente, para otras técnicas de control emocional emergentes, a propósito del espacio, estos conceptos serán de suma importancia para su justificación como instrumento moral atemporal y mayormente hegemónicos; particularmente para la arquitectura estos conceptos de manos de teóricos como Edmund Burke harán una revalorización a la arquitectura que ahora podrá pensarse así misma como dispositivo, es decir, de forma análoga al teatro y a la novela, como una práctica encaminada a la politización de las emociones.

afinidades, los sentimientos y los afectos; y esto es lo mismo que decir que el poder, en orden tal, tiende a estetizarse. Es un poder que está de acuerdo con los impulsos espontáneos del cuerpo, entreverado con la sensibilidad y los afectos, que se siente en unos hábitos que se han tornado inconscientes. El poder se inscribe ahora en las minucias de la experiencia subjetiva, y la fisura entre el deber abstracto y la inclinación placentera queda por tanto salvada. [...] El nuevo sujeto, que se impone a sí mismo de manera autorreferencial una ley de acuerdo con su experiencia inmediata, y que encuentra su libertad en su necesidad, se modela a la luz del artefacto estético” Terry Eagleton, *La Estética como ideología*, trad. de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid, Ed. Trotta, 2006, pp. 73 – 74

¹¹⁵ Jacob y Stewart han dado en este sentido un contraargumento a la visión idealista de la “Revolución Científica”. Centrados en el caso inglés, estos historiadores han demostrado que la principal importancia del pensamiento mecánico a nivel social puede rastrearse a la producción y diseño de nuevos métodos y artefactos para la producción de riqueza, antes que para nuevas conceptualizaciones sobre el hombre. En Inglaterra por ejemplo, contrario a lo que podríamos considerar, era más común para principios del XVIII encontrar indicios de enseñanza de mecánica aplicada a la ciencia que a la política y a la religión. Así mismo, la creación de comunidades por la industria en donde se podía observar la aplicación directa de distintos experimentos mecánicos basados en la mecánica newtoniana eran más comunes y antecedían a las reuniones literarias e intelectuales de la política francesa. Margaret Jacob *The cultural meaning of the Scientific Revolution*, Filadelfia, Temple University Press, 1988 y Margaret Jacob y Larry Stewart, *Practical matter: Newton’s Science in the Service of Industry and Empire (1687 – 1851)*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 2004.

¹¹⁶ Me refiero a un nuevo sujeto político.

Para la arquitectura, estas consideraciones se vieron notoriamente reflejada en las conceptualizaciones que surgieron a en la segunda mitad del siglo XVIII ante el reto de la sensibilidad y el saber fisiológico. No eran ya las construcciones clásicas las que debían de dar cuenta del fundamento de la arquitectura, sino eran los saberes científicos lo que hacían que ahora el edificio se fundamentara como médica y estéticamente posible. En el próximo capítulo nos encargaremos de mostrar la forma en que a través de una revalorización en la teoría, el arte de diseñar y construir espacios se tornó también en una práctica política a través del dispositivo estético que entonces encontrará una expresión refinada en el museo y la instrucción a través del deleite.

Capítulo II

Arquitectura sin arquitectos

Espacio, sensibilidad y soberanía

Si fuera posible encontrar un método para hacerse dueño de todo lo que pudiera suceder a cierto número de hombres, disponer de todo lo que les rodea para producir sobre ellos la impresión deseada, asegurarse de sus acciones, de sus conexiones, y de todas las circunstancias de su vida, de modo que nada pudiera escapar, ni pudiera oponerse al efecto deseado, no cabe duda de que un método de este tipo sería un instrumento muy poderoso y muy útil que los gobiernos podrían aplicar a diversos objetos de la mayor importancia.

Jeremy Bentham, *Panóptico o la casa-inspección*, 1791

La teoría de la arquitectura en la Ilustración

El historiador de la arquitectura Barry Bergdoll menciona en su estudio sobre el arte de construir en Europa de los siglos XVIII y XIX que la principal característica de la construcción del espacio en el periodo ilustrado fue que por primera vez los edificios que se extendían a lo largo de todas las capitales europeas no fueron ya más “símbolos (de poder) sino verdaderos instrumentos para elaborar una *ciudadanía comprometida*”¹¹⁷. Esta aseveración es de suma importancia si queremos primero problematizar la idea de la arquitectura como dispositivo, ya que tenemos que tener en cuenta que para ello, los referentes de la arquitectura como “símbolo del poder” no son ya más válidos, sino que hay ya mecanismos basados en el principio médico-científico que se asumen como fácticos para afectar la relación arquitectura – espectador (sujeto).

Para que esto fuera posible, se necesitó por un lado, una revalorización radical de la arquitectura como un ejercicio racional-científico y por otro, el nacimiento de un concepto como la tipología¹¹⁸ o el carácter de la arquitectura, que hizo posible la idea de destinar un edificio a un fin en particular y que por supuesto, inmediatamente se ligó bajo

¹¹⁷ Barry Bergdoll, *Op. Cit.*, p. 43. Las cursivas son mías.

¹¹⁸ Entiéndase tipología como la serie de elementos formales que siendo similares, conforman una norma arquitectónica dependiendo de su función, uso y destinación.

nuevas directrices al control político y la modificación de las dinámicas de la vida social, pensada esta análogamente al cuerpo-político. Existen numerosos cambios que pueden ser rastreados en la “revolución” arquitectónica: desde el nacimiento de nuevos conceptos hasta nuevas técnicas y nuevos materiales para la construcción¹¹⁹. Sin embargo, considero que el más relevante –para entender el dispositivo museo– se da entonces en torno a la idea innovadora de la utilidad (social) del edificio¹²⁰.

La idea de tipología o de carácter bien se puede rastrear desde el paradigma de la teoría clásica vitrubiano, en donde se asumía que el lenguaje arquitectónico se construía para exaltar a lo divino a partir de la construcción de ordenes y proporciones naturales.¹²¹ Es decir, la idea vitrubiana proponía a la arquitectura y su estética como “elementos metafísicos” al invocar una proporción universalmente bella, lo que hacía que un edificio lo fuera únicamente por sus proporciones más que por su lugar en un contexto social, es decir, en su utilidad; en palabras de Louise Pelletier, era una arquitectura que “hablaba del orden del universo” pero no de un orden utilitario social.¹²² En este sentido, aunque se puede hablar otrora de un propósito en los edificios e indudablemente, de una magnitud del referente del poder en el espacio, difícilmente se puede hablar de una utilidad social –autoconsciente– en un sentido también científicamente higienista y emocional.

La teoría de la arquitectura clásica como la definía Vitruvio, era “la capacidad de demostrar y explicar las producciones de destreza sobre los *principios de la proporción*.”¹²³ De tal modo que lo que resultaba importante era que cada arquitecto diera cuenta de su capacidad para obedecer lo principios de la proporción basados en la naturaleza. En otras palabras, la arquitectura era “atemporal”; la belleza de un edificio respondía a la invocación de lo eterna y por tanto, las construcciones deberían de estar

¹¹⁹ Cf. Werner Szambien, *Simetría, gusto, carácter: teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica: 1500 – 1800*, trad. de Juan A. Calatrava, Madrid, Ed. Akal, 1993.

¹²⁰ Kenneth Frampton, *Op. Cit.*, p. 14

¹²¹ Cf. Louise Pelletier, *Architecture in Words. Theatre, Language and the sensuous space of Architecture*, Nueva York, Ed. Routledge, 2006, p. 11

¹²² *Ídem*.

¹²³ Vitruvio, *On Architecture, Libro 1* en Harry Francis Mallgrave (ed.), *Architectural Theory. An anthology from Vitruvius to 1870*, Volumen I, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 6. La antología de Harry Francias Mallgrave contiene una serie de fragmentos de textos fundamentales para la historia de la teoría de la arquitectura, por lo que me he apoyado de esta recopilación para formar el corpus documental y discursivo. El tratado de Vitrubio se cita completo en *Los diez libros de la arquitectura*, Trad. de Giraldo Asdrúbal, Medellín, Universidad de Antioquia, 2010.

de acuerdo con un orden más allá de lo humano. Esto tenía como consecuencia que independiente de todas sus funciones políticas, es decir, fueran palacios de gobierno, bibliotecas, etc., el estilo de construcción por encima de necesidades de distribución y construcción —o de afectación médico-sensible— si bien no era el mismo, sí tenía la misma fundamentación. Ahora bien, esto no quiere decir, por supuesto, que anteriormente la arquitectura no haya tenido una importancia como referente material en el ejercicio del poder; sin embargo, sugiero entender que a partir de que se sentaron las bases para desarrollar conscientemente el potencial material de la arquitectura, esta se pudo añadir a las políticas públicas de una manera mayormente exitosa a partir de un ejercicio racionalizado sobre la modificación de las sensibilidades a partir de la coordenada espacial y sobre el diagrama del “hombre-máquina-sensible”.

En 1684 la teoría clásica fue cuestionada de manera “radical” por primera vez, cuando el médico y anatomista francés Claude Perrault realizó la primera traducción comentada al francés de los textos de Vitruvio. Perrault, quien además se asumía como un científico heredero de Descartes¹²⁴, hizo una crítica hacia los principios fundamentales de la teoría de la arquitectura establecidos como clásicos por el Renacimiento en lo que podría ser considerado como la primer revalorización de la belleza clásica en la historia de la arquitectura moderna así como el texto más importante o fundacional de la teoría arquitectónica moderna. En la traducción de los textos, Perrault criticaba los conceptos bases de la belleza en la arquitectura clásica: orden, disposición, proporción, decoro y distribución y sugería que se podían reducir a sólo dos, orden y disposición argumentando que:

El orden (*ordonnance*) de un edificio consiste en la división del espacio que se planea usar. Esta división está hecha de tal manera que la dimensión de cada parte corresponde a su uso y está dada en proporción del edificio completo. [...] La disposición es la colocación de todas las partes según su calidad, es decir en el orden determinado por su naturaleza y costumbre¹²⁵

lo que, en otras palabras quería decir que, un edificio podía ser bello únicamente por cumplir su propósito y no necesariamente por su “servicio a lo divino” o por la capacidad del arquitecto por responder o saber construir conforme a las proporciones naturales. Es

¹²⁴ H. F. Mallgrave, *Op. Cit.*, p. 74

¹²⁵ Claude Perrault, *Anotations to the french translation on the Ten Books of Architecture of Vitruvius*, en H. F. Mallgrave, *Op. Cit.*, p. 75

decir, mientras que para Vitruvio el ejercicio arquitectónico adquiriría su legitimidad a partir de estatutos bien establecidos, en cierto sentido ahistóricos y basados sobre una idea absoluta de la realidad, para Perrault la belleza estaba “en las costumbres” que entonces sugería, construir con base en principios toponímicos, utilitarios y culturales. De este modo, mientras que el canon clásico encontraba la justificación de la belleza a través de conceptos como la *ordonnance* por ser una invocación metafísica, para Perrault esta se legitimaba a partir del uso, pues lo que hace bello a una estructura es: “lo que da a todas las partes de un edificio su tamaño justo en relación a su uso; ya se les considere separadamente o en relación a la proporción o simetría de una obra.”¹²⁶ Por primera vez se formula la idea de que un edificio es bello tanto por su función, como por la adecuación de sus partes a la funcionalidad en tanto comunicación social.

Perrault también criticaba la idea de una armonía “absoluta” en la arquitectura y abogaba más por hablar de “proporciones basadas en la costumbre”. No había ya elementos metafísicos en la belleza arquitectónica, sino que esta se construía principalmente a partir de la utilidad. Esto llevaría al teórico francés a formar su famoso concepto de “belleza arbitraria”, que supone además el principal aporte del también médico cartesiano a la teoría de la arquitectura moderna. A través de este concepto, Perrault se oponía a la belleza “positiva” –como entendía a la belleza vitrubiana– y hacía una revalorización radical para la teoría de la arquitectura, pues se podía alcanzar la belleza a través de principios racionales como construir con base en la utilidad o la finalidad de un edificio. La belleza arbitraria, como entonces sugiere Perrault

“está determinada por nuestro deseo de dar una proporción o forma definidas a cosas que bien podrían tener una forma diferente sin ser deformes y que parezcan agradables no por razones al alcance de todos, sino simplemente por la *costumbre* y la *asociación* que la mente hace entre dos cosas de una naturaleza diferente.”¹²⁷

Es decir, a través de esta idea, se sugería que la belleza de una construcción se podía legitimar sin necesidad de recurrir a una fundamentación estética natural, sino simplemente se podía hacer legítima a partir de las intenciones del arquitecto, siempre y cuando construyera todo conforme a su propósito. Es decir, Perrault sugería no un rechazo total a las formas clásicas, sino una nueva forma de legitimación no a partir de lo

¹²⁶ Perrault citado por W. Szambien, *Op. Cit.*, p. 114

¹²⁷ C. Perrault, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients* en H. F. Mallgrave, *Op. Cit.*, p. 80. Las cursivas son mías.

divino sino de su utilidad y sus principios prácticos, en una suerte de funcionalismo primitivo: “Del mismo modo, en la arquitectura no sólo hay reglas generales de proporción, como las que, como hemos dicho, distinguen un orden de otro, sino también reglas detalladas de las que no se puede desviar sin robar un edificio de gran parte de su gracia y elegancia”¹²⁸.

Sin embargo, estas proporciones tienen suficiente latitud para dejar a los arquitectos libres para aumentar o disminuir las dimensiones de los diferentes elementos de acuerdo con los requisitos ocasionados por circunstancias variables. Como sugiere entender Louise Pelletier: “Perrault cuestionó la premisa de la arquitectura como fundamentada en principios absolutos” pues “al promover reglas arbitrarias, Perrault habilitó a la arquitectura para ser basada en principios humanos, mientras que anteriormente siempre se había basado en un orden que trascendía la condición humana”¹²⁹. Su principal aportación sería entonces la renovación en cuanto a la legitimación del funcionamiento de la arquitectura, argumentando siempre que no existe un principio metafísico general para la arquitectura sino únicamente principios constructivos toponímicos¹³⁰.

Es importante señalar la figura de Perrault puesto que a partir de esta nueva premisa empírica, la teoría de la arquitectura se construiría radicalmente distinta y empezaría a generar nuevas conceptualizaciones sobre la legitimación del ejercicio arquitectónico a partir de su funcionalidad y su utilidad. Es decir, a partir del principio de la “belleza arbitraria”¹³¹ y el empirismo, los arquitectos pudieron empezar a formular ideas

¹²⁸ Cf. *Ibíd*, p. 79

¹²⁹ L. Pelletier, *Op. Cit.*, p. 16

¹³⁰ Perrault reinterpretaba algunas teorías clásicas de la belleza que le podían permitir considerar a la arquitectura como temporal y funcionalmente autónoma. La principal de ellas fue a partir de la reinterpretación de las proporciones del cuerpo, que de acuerdo con Perrault y su interpretación sobre la belleza clásica, se habían adecuado de acuerdo a la necesidad de trabajo de los cuerpos. Es decir, la naturaleza misma se adapta a principios de la utilidad y en este sentido, la arquitectura también. Comenta Perrault al respecto: “Los Antiguos creyeron acertadamente que las reglas proporcionales que otorgan a los edificios su belleza se basaban en las proporciones del cuerpo humano y que, al igual que la naturaleza se ha adaptado a una construcción masiva a cuerpos hechos para el trabajo físico y dando una más ligera a aquellos que requieren agilidad y agilidad, Así en el arte de la construcción, las diferentes reglas están determinadas por las diferentes intenciones de hacer un edificio más masivo o más delicado”. Cf. Perrault, “*Ordonnance....*” En H. Malgrave, *Op. Cit.*, p. 79

¹³¹ Este concepto es importante para el racionalismo ilustrado y puede rastrearse en autores como el historiador del arte Johan Winckelmann o el filósofo prusiano Emanuel Kant, quienes

acerca del funcionamiento del edificio basadas en principios arbitrarios más que en fundamentos absolutos, a partir de lo cual pudo surgir la idea de construir con base en principios bien establecidos a través del concepto de tipología y carácter. Sólo si comprendemos esto podemos entender cómo es que posteriormente, se pensó en la arquitectura como relacionada directamente a los sentidos y la exaltación de lo emocional para convertirse en una práctica bio-política.

Tipología y carácter

En 1698, el pintor y teórico francés Charles Le Brun publicó una serie de estudios anatómicos sobre las expresiones y la fisionomía de los rostros humanos y su relación con cierto tipo de emociones. Bajo el principio de que “la expresión es también una parte que imita las emociones del alma”¹³², Le Brun estableció que a partir de las expresiones faciales se pueden determinar los estados de ánimo. Enraizado en el paradigma médico-mecánico, el pintor francés consideraba que los nervios del rostro estaban conectados directamente con el cerebro (el alma era una glándula del sistema nervioso) y que por lo tanto, a cierto tipo de emociones correspondía cierto tipo de respuesta fisiológica. (Imagen 3). Le Brun realizó un sistema de clasificaciones fisiológicas y emocionales, estableciendo una serie de pautas que lo llevaron a clasificar todas las respuestas faciales en dos grupos: pasiones simples y compuestas. Así, por ejemplo, el enojo – pasión compuesta– era caracterizado en la expresión fisonómica como “ojos rojos y ardientes, cejas iguales y levantadas, narinas abiertas y extendidas. [...] Dientes que parecieran crujir y espuma en la boca”¹³³ a partir de lo cual, se puede afirmar, se codificó

aunque de manera divergente y llegando a conclusiones distintas, hablan sobre una belleza socialmente construida opuesta. Particularmente, Winckelmann hablaba de una belleza que aunque metafísica, podía ser construida a partir de ciertos principios operativos. Winckelmann hablaba de esta construcción a partir de la simplicidad y la uniformidad: “Las formas de tal imagen son simples e ininterrumpidas, múltiples en su unidad; Así son armoniosos, como un tono dulce y agradable producido del cuerpo cuyas partes son uniformes. Toda belleza es realizada por la unidad y la simplicidad, así como todo lo que decimos y hacemos.” En este sentido, bien puede interpretarse la consideración del esteta prusiano como una guía de la belleza ahora racionalizada para la arquitectura. Cf. Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity* (1764) en H. F. Mallgrave (ed.), *Op. Cit.*, p. 175

¹³² Charles Le Brun citado por L. Pelletier, *Op. Cit.*, p. 47

¹³³ *Idem.*

lo sentimental a partir de principios fisionómicos y médicos.

Le Brun realizó este estudio con la pretensión de crear una guía para que pintores y artistas plásticos pudieran encontrar un mayor realismo y una mayor expresividad en sus obras. En este sentido, Le Brun es considerado como uno de los teóricos más influyentes sobre la teoría del arte moderno. No obstante, la principal influencia de este pintor no se daría en el ámbito de las artes plásticas y la pintura, sino a través de la teoría de la arquitectura, que de la mano de arquitectos como Jacques-François Blondel, Le Camus de Mézières y Germain Boffrand harían de la figura de Le Brun un estandarte para explicar las emociones y el carácter de la arquitectura.¹³⁴.

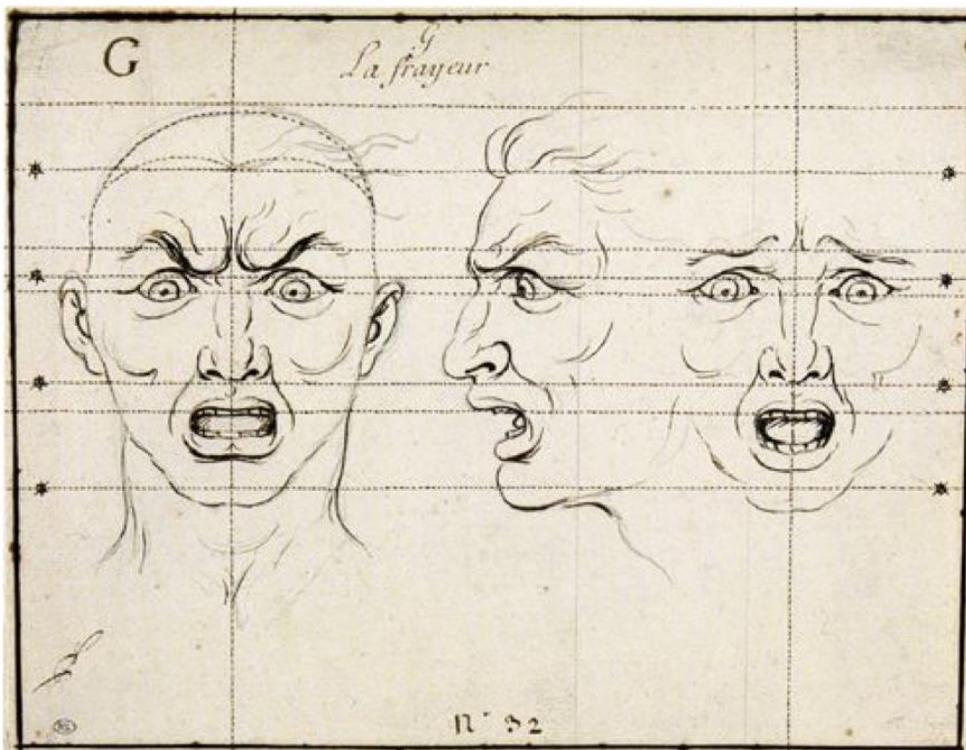


Imagen 3. Ilustración de las reacciones fisionómicas del “susto”. Charles Le Brun, 1698.

¹³⁴ Cf. H. Mallgrave, “Character and expression” en H. Mallgrave, *Op. Cit.*, p. 190

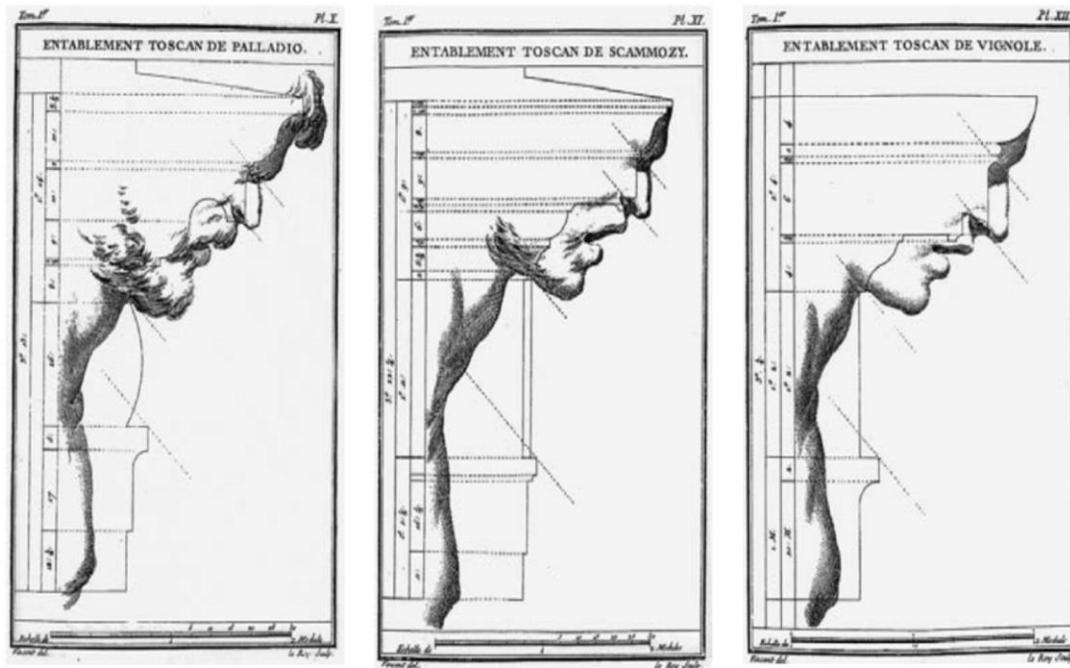


Imagen 4. Las órdenes de la arquitectura según su expresión en tanto fisionomía de rostros humanos. Jacques-François Blondel, 1771.

En uno de los tratados más famosos del nuevo empirismo, el *Cours d'Architecture*¹³⁵, el arquitecto Jacques-François Blondel propuso que de manera análoga al estudio de Le Brun, las disposiciones de la arquitectura a través de la ordenación de sus elementos como columnas, pórticos, escalinatas y proporciones, podían sugerir si bien no un estado de ánimo en concreto, sí un carácter que permitía a su vez, clasificar a los edificios por la sensación que estos generaran.

Blondel, de manera similar a las pasiones simples y compuestas de Le Brun, clasificó de este modo dos tipos de carácter: el masculino (o firme y viril) y el femenino¹³⁶. En este sentido, el afán por tipificar los caracteres en los rostros humanos se tornó también en una tipificación del carácter de la arquitectura, relacionado en cierto sentido, con los sentimientos, los modos y las pasiones humanas. El carácter masculino o viril, (Imagen 4) por una parte, estaba definido como una arquitectura que fuera “simple en su composición general, discreto en sus formas y escaso en los detalles de sus adornos”, lo cual se conseguía a través de “planos rectilíneos, ángulos rectos y cuerpos proyectantes

¹³⁵ El estudio fue publicado hasta 1771, sin embargo, este reúne los trabajos del arquitecto realizados desde 1750.

¹³⁶ Jacques-Francois Blondel, *Course of architecture*, en H. F. Mallgrave, *Op. Cit.*, p. 198

que arrojan grandes sombras”¹³⁷. Blondel destacaba que este tipo de estructuras que las señalaba en el orden dórico, generaba una sensación de “firmeza” y “grandeza”, por lo cual este tipo de estructuras debían de estar destinadas a “mercados públicos, hospitales y edificios militares en particular”, es decir: “Son producciones admirables que incontestablemente deben servir de autoridades para el arreglo de los diferentes edificios que requieren el carácter masculino del que deseamos hablar”¹³⁸.

El género femenino por otra parte, era asociado con adjetivos como “encantador” y “delicado”, que en palabras de Blondel se podía alcanzar cuando un edificio carecía de elementos rectilíneos así como estructuras sólidas que encontraba en las columnas jónicas. Por este motivo, el arquitecto francés consideraba que

la arquitectura femenina debe ser rechazada en todos los monumentos militares, en todos los edificios elevados a la gloria de los héroes, a los alojamientos de príncipes, etc., pero puede aplicarse adecuadamente a la decoración exterior de una casa de placer rural de un pequeño Trianon, en los interiores de los aposentos de una reina, de una emperatriz y en los baños y fuentes.¹³⁹

Lo que es importante destacar entonces es que al igual que en otros lugares como en la teoría del arte pictórico, surge la idea del carácter como algo visual y como algo que a su vez, se tipifica a partir de ciertas reglas y principios operativos “no-absolutos”¹⁴⁰. Es decir, los edificios, al igual que un rostro humano, pueden contener una expresión de un sentimiento y con ello, pueden construirse con base en la exaltación de diversas ídoles con base en principios bien establecidos.

Ahora bien, aunque gran parte de estas nuevas conceptualizaciones son una reformulación del paradigma estético clásico, la forma de construir en la mayoría de los casos sigue apegada al canon de la antigüedad. A pesar de esta nueva interpretación, ideas como los órdenes de la arquitectura y elementos constructivos de los griegos siguen estando presentes. La diferencia radicaba sin embargo, en que la idea de la belleza clásica ahora estaba racionalizada; era sujeta de leyes y reglas y por lo tanto,

¹³⁷ *Ídem.*

¹³⁸ *Ídem.*

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 199

¹⁴⁰ Blondel sugería un concepto innovador: la arquitectura civil, “El arte de diseñar y construir edificios para la comodidad y para los diferentes usos de la vida, tales como edificios sagrados, palacios reales, residencias privadas, así como puentes, plazas públicas, teatros, arcos de triunfo, etc.” J. F. Blondel, “Architecture” en la *Encyclopedía* de Diderot.. La definición aparece reproducida en H. F., *Mallgrave, Op. Cit.*, p. 138

construir con cánones clásicos no sólo resultaba fruto de una imitación, sino parte de un proceso racional que tenía como propósito construir la belleza una vez que, demostrada “científicamente”, esta se podía crear mediante la ordenación clásica. Esta idea será sumamente importante para la teoría de la arquitectura de la Ilustración, que a través de arquitectos como Giambatista Piranesi, James Stuart y de la mano de filósofos como Johann Joachim Winckelmann, crearan una revalorización de los cánones clásicos pero a partir de principios racionales que bien pueden ser tratados como “científicos” bajo el principio de la belleza arbitraria, a propósito de Perrault.

Ahora bien, a pesar de que algunas teorías eran distantes entre sí, es importante dar cuenta que todas estas conceptualizaciones aparecen al mismo tiempo en el seno de un impulso institucional que contrario a la época renacentista, permitió al arquitecto figurar como un intelectual académico a la par de otras disciplinas nacientes. Así mismo, es importante notar que bajo el racionalismo, la arquitectura como otras ciencias, necesitaba dar cuenta argumentalmente de su propia actividad; no bastaba ya con imitar el arte de los antiguos ni hacer tratados sobre las proporciones en el arte griego y romano, se necesitaba encontrar un fundamento capaz de resolver la necesidad de existencia de esta disciplina y las esquematizaciones de algunos autores de este momento¹⁴¹

En este sentido, podemos concluir que el saber arquitectónico así se vio revolucionado en varias formas, que de acuerdo con el historiador de la arquitectura,

¹⁴¹ El ejemplo más famoso viene de Marc-Antoine Laugier y su analogía de la arquitectura como solución racional al problema natural de la vivienda del hombre. Laugier, inspirado en la idea de retorno a la naturaleza como instauración del orden social –propuesta retomada dos años más tarde por Rousseau en el Emilio– creó una narración en la que un hombre que se encontraba en estado natural ante la necesidad de cubrirse de clima creó una cabaña: “Algunas ramas caídas en el bosque son los materiales propios para su designio. Escoge cuatro de las más fuertes y las alza perpendicularmente disponiéndolas en un cuadrado. Encima coloca otras cuatro de través, y sobre éstas coloca otras inclinadas que se unan en punta por dos lados. Esta especie de tejado está cubierto de hojas bastante apretadas entre sí como para que ni el sol ni la lluvia puedan penetrar a través de él; y he ahí al hombre ya alojado”. En este sentido, las columnas y los frontones representaban el triunfo de la razón para las necesidades del hombre: “La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura. Es acercándose, en la ejecución, a la simplicidad de este primer modelo como se evitan los defectos esenciales y se consiguen las perfecciones verdaderas”. Cf. M. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1775, p. 8 – 10. El texto completo se cita en el francés original en una edición facsimilar en *Essai sur l'architecture*, Bruselas, Pierre Mardaga, 1978.

Anthony Vidler se pueden resumir en dos: la reformulación del sentido tradicional de un edificio, cuyas proporciones y bellezas no debían responder a su carácter intrínseco ya sino a su forma de comunicación social y en el hecho de que el orden geométrico, así como la distribución de las plantas no quedara subordinada a los órdenes geométricos puros, sino a sus necesidades de organización, (a partir de lo cual entonces un edificio se asume como bello)¹⁴² y que vimos formulada como resultado de la radical negación hacia todo el humanismo no científico del renacimiento.

De tal modo que es posible afirmar que entonces para la teoría de la arquitectura del siglo XVIII, una vez cuestionado el paradigma de la arquitectura clásica, se creía que se podía construir para contribuir a un fin en específico y no sólo para la exaltación de lo absoluto a partir de la disposición arbitraria de estilos y órdenes, como lo señalamos en el ejemplo de Blondel y las sensaciones en torno al género. Asentado esto, podemos entender ahora que el poder fáen la arquitectura ya no puede ser concebido únicamente como un referente simbólico, sino que a partir de ciertos principios se puede convertir en un ejercicio material¹⁴³. Una vez desarrolladas las ideas operativas de la “nueva arquitectura” a partir del lenguaje y el carácter, es posible entender cómo se puede pensar en lo arquitectónico como también un saber social y gubernamental. A partir de esto es posible encaminar las sensibilidades hacia determinados fines que llegarán al extremo en las conceptualizaciones de Claude Nicolas Ledoux y sobre todo, en el nacionalismo de Schinkel sobre la educación sensible y política a través del espacio.¹⁴⁴

¹⁴² Es decir, la arquitectura ya no es para fundamentar ordenes, sino para crear, precisamente, el orden. Cf. A. Vidler, *Op. Cit.*, p. 16

¹⁴³ Reitero que esto no quiere decir que la arquitectura anteriormente no haya servido como referente material para el poder en las dinámicas socio-espaciales premodernas. Los ejemplos del uso de capillas con retóricas de la confesión en el marco de la reconfiguración urbana del protestantismo en los siglo XVI y XVII que han sido señaladas por Heinz Schilling son un ejemplo de esto. Así mismo, investigaciones como la de Alicia Cámara nos indican la forma en que las trazas urbanas y la arquitectura como referente material del poder son sumamente importantes para la constitución del orden monárquico en la España de los mismos periodos. Lo que quiero decir es que la arquitectura ilustrada, con su vertiente higienista y potencialmente estética en tanto científica, adquiere un mayor potencial autoconsciente y al mismo tiempo, una mayor efectividad en cuanto a su legitimidad como progresividad. Anterior a esto, difícilmente podríamos encontrar tan siquiera la idea de un proyecto que se asuma como corrector de la vida social a partir de la dinámica espacio-arquitectura. Cf. Heinz Schilling, “Calvinist and catholic cities: urban architecture and ritual in confessional Europe” en *European Review*, Vol. 12, No. 3, Cambridge, Academia Europaea, 2004 y Alicia Cámara, *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro: idea, traza y edificio*, Madrid, Ed. El arquero, 1990.

¹⁴⁴ L. Pelletier, *Op. Cit.*, p. 18

Institucionalización

Sería imposible explicar el nacimiento de una arquitectura racional sin tener en cuenta los factores sociales que hicieron necesarias y posibles su aparición. Uno de ellos, resulta ser la necesidad por crear nuevas conceptualizaciones para solucionar las crisis urbanas y de organización social que las ciudades europeas enfrentaban desde el siglo XVII. Como resultado, la arquitectura no sólo se complejizó, sino que al mismo tiempo, se institucionalizó, lo que permitió, entre otras cosas, la aparición de nuevas formas y condiciones de posibilidades para este ejercicio. En este sentido, es necesario entender que sólo bajo el apoyo institucional, la arquitectura pudo hacerse una práctica potencialmente social y política. Cabe recordar que los cuestionamientos teóricos a la propia tradición arquitectónica bien pueden situarse desde el seno del Renacimiento, cuando se hacen las primeras revaloraciones –aunque no radicales– de la teoría clásica y cuando, se piensa ya a la figura del arquitecto como epistemológicamente autónoma. Sin embargo, carentes de un sustento o de una plataforma para su exposición práctica, estas teorías quedan aisladas de su conexión con la realidad social.

No sería hasta el s. XVII cuando se registra en Francia un caso de academicismo arquitectónico auspiciado desde la administración real a través de la creación de la l'Administration des Bâtiments Royaux (Administración Real de Edificios), fundada desde tiempos de Carlos V pero prácticamente ignorada hasta el mandato de Luis XIV, cuando se decide invertir en la academia con el propósito de crear arquitectos que puedan reestructurar y reformar las edificaciones del régimen.¹⁴⁵ Con la reestructuración de la Administración, esta institución luego pudo ser transformada en una academia y así surgió, para 1671, la primer escuela de carácter público para la enseñanza de la arquitectura, a través de la Academia Real de Arquitectura¹⁴⁶ que ya desde su primeros años aportó la creación del primer tratado de importancia para la época, el *Cours d'architecture* de Francois Blondel.¹⁴⁷ Con el nacimiento de esta institución y academia, se inicia entonces una larga tradición respecto a la comunión entre arquitectura y

¹⁴⁵ Myra Nan Rosenfeld, "The Royal Building Administration in France from Charles V to Louis XIV" en Spiro Kostof (editor.) *The architect: chapters in the History of profession*, Nueva York, Oxford University Press, 1986, p. 191

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 162

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 178

administración, ya que la enseñanza pública de este oficio a partir de 1671 demostraba la importancia del arte de construir para las nuevas administraciones.¹⁴⁸

La racionalización no se quedó únicamente en el caso francés sino que se extendió a todas las partes de Europa. En Italia, por ejemplo, se hacían acaloradas discusiones académicas por determinar cuál era el verdadero aspecto “natural” de la arquitectura, que la Ilustración y la razón tenían la apremiante necesidad de conocer y que muchos, siguiendo todavía la tradición del humanismo renacentista, encontraban en el espíritu griego la fundamentación de la arquitectura. Como resultado a estos debates, surgen figuras importantes como los ingleses James Stuart, Nichollas Revett y el italiano Giovanni Battista Piranesi, quien encontraba en la figura del templo griego la figura predilecta (y natural) de todo orden arquitectónico por tener todos los elementos necesarios para tener una estructura. Sin embargo, es necesario mencionar que durante el siglo XVIII la mayoría de las gestiones importantes en arquitectura en Europa se daban en Francia; la aparición de academias en otros lugares como Inglaterra y Alemania se debe tratar como una consecuencia directa a la relación creada entre arquitectura y administración para el caso francés.¹⁴⁹

Por otro lado, la razón por la que fue hasta este periodo cuando surgió la necesidad de desarrollar nuevas instituciones y teorías y no el periodo renacentista se puede deber a varios motivos: en primer lugar tenemos que la población crecía y organizar el espacio público era una necesidad apremiante para la administración pública, por lo que la creación de instituciones respondía a una necesidad útil y práctica inmediata. Y, al igual que la justificación del derecho natural adquiere sentido cuando se menciona la creación de una nueva clase dominante que ya no se legitimaba, o al menos pretendía hacerlo, en el derecho teológico, la arquitectura naciente, con su carácter prominentemente civil, beneficiaba al nacimiento de una nueva administración que veía en las problemas sociales del momento su propia existencia (el Estado moderno) dentro

¹⁴⁸ La administración real utilizó a los arquitectos, principalmente, a Perrault para ampliar el Palacio del Louvre, significando el Ala Este de dicho conjunto la primera obra significativa de la academia. Esta obra es entonces un ejemplo paradigmático para lo que sería una nueva administración pública a partir del dispositivo arquitectura. Cf. *Ibíd.*, p. 177

¹⁴⁹ En Inglaterra, por ejemplo, se crea para 1768 la Royal Academy of Arts y en 1834 el Institute of British Architects. En Alemania desde 1704 se funda la Academia de Bellas Artes y Ciencias Mecánicas que en 1799 asaría a llamarse Building Academy.

de la cual, la planeación urbana adquiriría casi la misma importancia que la creación de nuevos marcos legales.

Lo anterior es de suma importancia para comprender el origen de la racionalización de la arquitectura, pues aunque como vimos esta tiene un principio en la edad moderna con el humanismo renacentista, los medios y las posibilidades de desarrollar grandes pensamientos sobre la arquitectura y su propio potencial no se materializan sino hasta cuando la administración pública y la arquitectura se unen de la mano, a través de las instituciones y academias¹⁵⁰. No es sino después de 1671 que surge la idea entonces de instruir públicamente la arquitectura y lo que permitirá el nacimiento de otro tipo de instituciones, como la Ecole de Beaux Arts en 1743 y la École des Ponts Chaussées de Paris en 1747, enfocada a la ingeniería que se encargaba de la construcción de canales y carreteras.¹⁵¹

Lo sublime-político

No basta con que un edificio sea bello, [...] el espectador tiene que sentir el carácter que el edificio debe impartir, de modo que pareciera alegre a aquellos para los que debe comunicar felicidad, y serio y triste a aquellos a los que debe respeto o tristeza.

Germain Boffrand, *Livre d'architecture*, 1745.

El cuestionamiento que la Ilustración y su racionalismo trajeron para la arquitectura no se limitaba a los debates que se libraban por tratar de definir el verdadero estilo de las construcciones, sino que se complejizaba más ante los retos epistemológicos del momento. Principalmente a través de la filosofía sensible y la medicina, el concepto de sensibilidad adquirió para este momento un gran importancia en su estudio, que obligaba a los arquitectos a revalorizar su tarea y reconceptualizar a la arquitectura una vez que esta también era parte de un gran espectro de lo sensible. Esto llevó necesariamente a nuevas conceptualizaciones sobre la impresión de la arquitectura como un elemento más dentro del amplio número de objetos que podían crear una impresión sensible y, que de la mano de las teorías médicas higienistas y la filosofía estética de lo sublime-arquitectónico, configuró un modo radicalmente nuevo de concebir el trabajo del diseño

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 161

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 191

del espacio y su posible inserción en el panorama social. La arquitectura no dependía más de su propia teoría: eran los médicos principalmente, pero también la filosofía a través de la estética, como mostraremos en este apartado, que llevó a los arquitectos a generar conceptualizaciones completamente nuevas que amparadas bajo la epistemología del momento y el conocimiento médico, dotaban al edificio de un carácter comunicativo y de una oportunidad para construir una espacialidad propensa para la exaltación estética y el control emocional bajo la cual esta práctica se convirtió en un dispositivo.

Una de las conceptualizaciones más importantes y más influyentes en la teoría de la arquitectura de la Ilustración vino de la mano del filósofo inglés Edmund Burke y su obra *Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* aparecida en 1759. En este ensayo, Burke se proponía usar el concepto de sublime como una categoría estética universal aplicada a distintos objetos, cuyos mejores ejemplos los da en la arquitectura y en principios espaciales operativos. Apoyado por el sensacionalismo del momento, Burke veía en ciertos objetos con determinadas características la cualidad de lo bello; en la arquitectura, los consideraba principalmente a través de los juegos de luces entre columnas y en los grandes espacios, lo que suponía una gran revalorización de la estética arquitectónica pues ya se consideraba a esta bella por sus proporciones, como la idea de Vitrubio anterior mencionada, sino que un sólo objeto, por ejemplo, un muro de grandes dimensiones, podía evocar un sentimiento por sus cualidades intrínsecamente estéticas.

Burke comenzaba su texto diciendo que "Todo lo que está dispuesto de cualquier clase para excitar las ideas de dolor y peligro, [...] todo lo que sea terrible o que esté familiarizado con objetos terribles o actúe de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime"¹⁵². La insistencia de Burke en el terror se hacía patente a través de la idea de que esta sensación era más poderosa que cualquier otra, incluso que la del placer: "Digo la emoción más fuerte, porque estoy satisfecho las ideas del dolor son mucho más poderosas que las que entran por parte del placer"¹⁵³. Evocando la relación del cuerpo con los sentimientos de la medicina moral, Burke entonces sintetizaba al terror como la mayor de las emociones: "Sin duda alguna, los tormentos que podemos sufrir son mucho

¹⁵² Edmund Burke, *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* en H. F. Mallgrave (ed.), *Op. Cit.*, p. 277

¹⁵³ *Ídem.*

mayores en su efecto sobre el cuerpo y la mente que los placeres que el más sabio voluptuoso podría sugerir o que la imaginación más viva y el cuerpo más sano y exquisitamente sensible podría disfrutar.”¹⁵⁴

Unas páginas más adelante, Burke comienza a tejer la relación de esta sensación terrorífica de lo sublime con la arquitectura y el espacio a través del concepto de *vastedad*. Para Burke, “La grandeza de las dimensiones es una poderosa causa de lo sublime”¹⁵⁵ es decir, aquello que sea de grandes proporciones, como una montaña y las nubes alejadas del cielo, son objetos que naturalmente producen la impresión del terror. De igual forma, dirá que junto con la vastedad y la grandeza, la sensación de infinito puede llevarnos al sentimiento de conmoción sublime. Sin embargo, esto no es posible para los sentidos (no se puede percibir el infinito)¹⁵⁶ aunque se puede acceder a él mediante objetos que creando una repetición y una sucesión que nunca acaba, como el ejemplo de grandes círculos. Burke encuentra esto en las *rotondas* de los edificios:

Porque en una rotonda, ya sea de un edificio o una plantación, en ningún lugar se puede fijar un límite; a su vez, el mismo objeto parece continuar, y la imaginación no tiene descanso. Pero las partes deben ser uniformes, así como circularmente dispuestas, para dar a esta figura su fuerza completa; Porque cualquier diferencia, ya sea en la disposición, en la figura, o incluso en el color de las partes, es muy perjudicial para la idea de infinito, que cada cambio debe comprobar e interrumpir, en cada alteración que comienza una nueva serie. ¹⁵⁷

Así comienza entonces, lo que puede ser interpretado como una relación directa entre sensacionalismo y arquitectura; y se sugiere ya una forma de pensar al edificio, por lo menos una parte –la rotonda y el vacío o la vastedad– como un elemento racionalmente sensibilizado a partir de lo sublime.

¹⁵⁴ *Ídem.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 278

¹⁵⁶ Añade Burke: “Para lo sublime en la construcción, la grandeza de la dimensión parece necesaria; pues en algunas partes, y las pequeñas, la imaginación no puede elevarse a ninguna idea del infinito.” *Ibíd.*, p. 279

¹⁵⁷ *Ídem.*

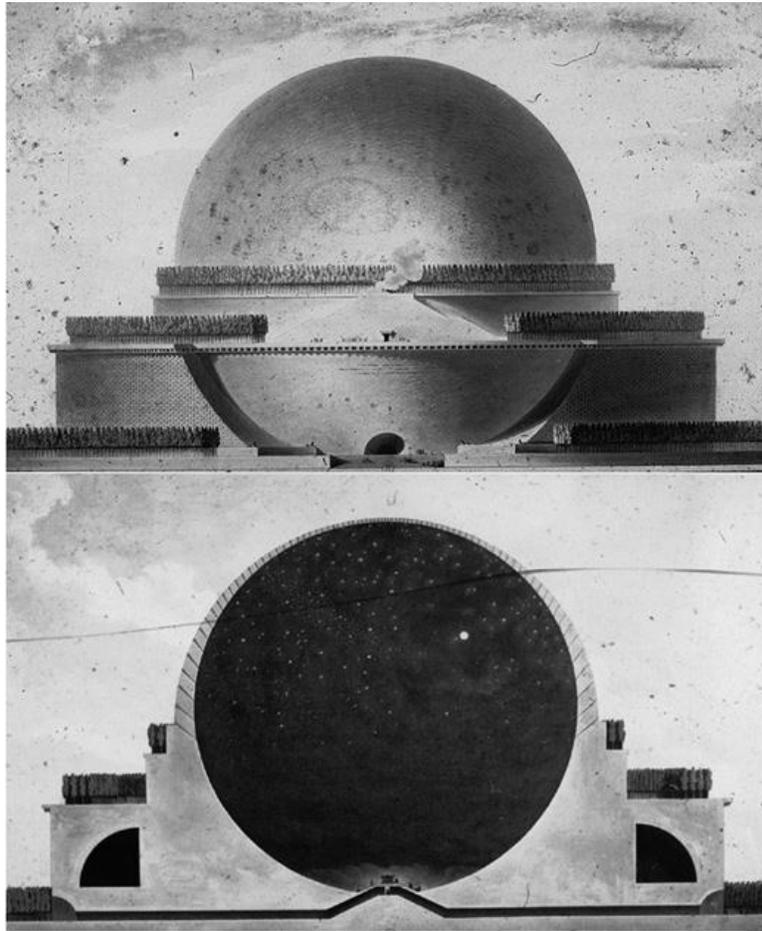


Imagen 5 Etienne Louis Boullée, Cenotafio a Newton, 1784. En este proyecto a través de las filtraciones de luz en la cúpula central se consideraba, se podía acceder a lo sublime.

Por otra parte la luz adquiere para Burke un papel central. Es esta y sus manejos, los que tienen la capacidad de absorber todas las cualidades de lo sublime en una sola impresión. “La mera luz es cosa demasiado común para hacer una fuerte impresión en la mente, y sin una fuerte impresión nada puede ser sublime”¹⁵⁸; y a pesar de que la luz no es un objeto, esta impresión puede causarse a través de una modificación de ciertos elementos materiales que creen el efecto de “Una rápida transición de la luz a la oscuridad, o de la oscuridad a la luz,” que de acuerdo con Burke “tiene incluso un efecto más grande”¹⁵⁹. De esta manera, es la tarea del arquitecto la de crear juegos de luces para provocar emociones: “Todos los edificios calculados para producir una idea de lo sublime, deberían ser oscuros y sombríos [...]; Y cuanto más altamente se ilumine una

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 282

¹⁵⁹ *Ídem.*

habitación, más grande será la pasión”¹⁶⁰ . A la par de dar la idea de la rotonda como algo ejemplar de lo infinito y que además, podía ser objeto de lo vacío, Burke sugería que mediante la luz y la atmosfera del ínfinito se podía crear un efecto terrorífico. Así, afirmaba que:

las tinieblas, la confusión, la incertidumbre que provocaban el terror religioso en los templos de los Antiguos y en los bosques de los druidas; el vacío, la ausencia de luz, la soledad y el silencio que evocan el infinito y, por tanto, la omnipotencia; las dimensiones, la magnificencia y el esplendor, propiedades que elevan el espíritu del observador, se apoderan de él, lo asombran¹⁶¹

Se establecían así las “pautas” que se necesitan en un entorno arquitectónico para llevar a una conmoción –estética– sublime¹⁶² y creaba una explicación psicológica de la belleza, propia del fervor científico del momento. La obra de Burke significó una gran influencia para la teoría arquitectónica sobre todo en la Francia del Antiguo Régimen, especialmente de la mano de arquitectos importantes para la reforma social como, Nicolas Le Camus de Mézière, Etienne Boullée y Claude Nicolas Ledoux.

Un ejemplo mayormente operativo viene del testimonio de Boullée, quien desarrolló al máximo la idea de lo sublime en casi todos sus diseños, explotando principalmente la idea de la magnificencia y las impresiones a través de diseños monumentales. El proyecto más destacado en la tradición arquitectónica es el Cenotafio a Newton, diseñado en 1784 como conmemoración al centenario de la muerte del físico (imagen 5) que además resulta ser una exaltación a los ideales ilustrados en torno a la ciencia como máximo referente epistemológico. La proyección del cenotafio consistía en una gran esfera elevada sobre una planta circular de monumentales proporciones, pues siguiendo las palabras del propio arquitecto: “Lo grande es necesariamente afín a lo bello y, bajo diferentes acepciones, tanto da que los objetos nos sean agradables o incluso que nos hagan horrorizar. Parecer grande en lo que sea es anunciar cualidades superiores”¹⁶³. La esfera por dentro estaba vacía en su totalidad, salvo por un sarcófago en el centro en donde se preveía tener los restos de Newton, lo que hacía de esta

¹⁶⁰ Burke citado por B. Bergoll, *Op. Cit.*, p. 88

¹⁶¹ Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Legueu*, intr. de Gilbert Erouart y Georges Teysot, trad. de Xavier Blanquer, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 68.

¹⁶² Burke citado por Kaufmann, *Idem*

¹⁶³ Étienne-Louis Boullée, *Architecture, Essai sur l'art*, (1793). Trad. Carlos Manuel Fuentes, México, Ed. Gustavo Gili, 1985, p. 76

construcción una edificación innovadora por ser quizá la primera en rechazar totalmente los órdenes clásicos de una arquitectura y proponer, bajo entonces el esquema racional de las sensaciones de Burke en torno al silencio y al vacío infinito como forma de acceso a lo sublime.

Este proyecto es de suma importancia para la tradición arquitectónica, puesto que a pesar de haber quedado en una idea no construida, agrupaba las sugerencias de Burke en una sola propuesta¹⁶⁴. Esta estructura representaba además la forma en que partiendo de los esquemas estéticos y atendiendo directamente a la sensibilidad, se podía crear una arquitectura sensible y al mismo tiempo, una arquitectura que afectara directamente el comportamiento para insertarse como referente de un espacio público. Así, las palabras de Boullée, quien además afirmaba que era él quien había logrado descubrir en una construcción los ámbitos de esta belleza arbitraria, nos indicaban ya una directriz concreta a seguir para las pedagogías emocionales:

Para producir imágenes tristes y oscuras hace falta, como he intentado hacerlo en ciertos edificios funerarios, presentar la arquitectura por medio de una muralla absolutamente desnuda, ofrecer una imagen de arquitectura enterrada por medio de proporciones bajas y hundidas en la tierra; conformar en fin, por medio de materiales que absorban la luz, la imagen oscura de una arquitectura definido por el efecto de la sombra. Este tipo de arquitectura integrada por sombras es un descubrimiento artístico que me pertenece...¹⁶⁵

A la par de aterrizar las ideas de Burke, Boullée entonces diseñó numerosos proyectos basados en la estética sublime, que pretendían introducirse en un ámbito urbano para crear una arquitectura “verdaderamente pública”. Entre sus diseños, destacan una iglesia, una biblioteca, una asamblea legislativa (imagen 6 y 7) y una de las primeras conceptualizaciones sobre la tipología del museo.

¹⁶⁴ E. Kaufmann, *Op. Cit.*, p. 99

¹⁶⁵ E. L. Boullée, *Op. Cit.*, p. 71

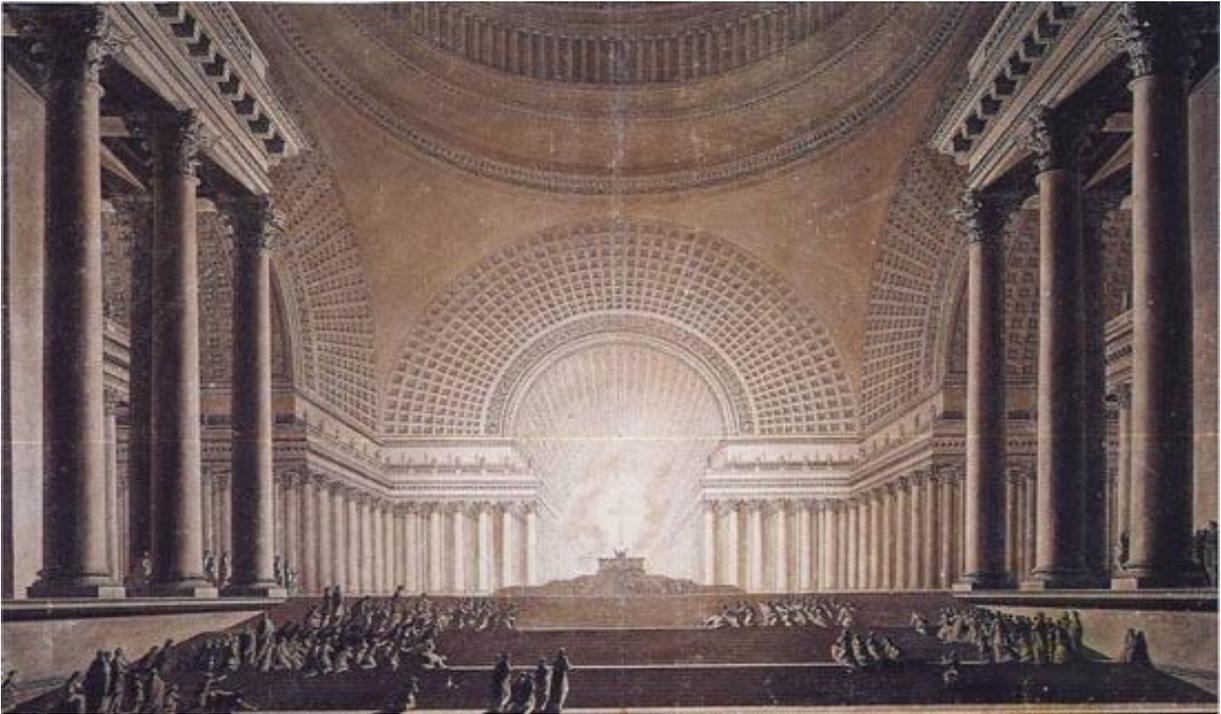


Imagen 6. Detalle del interior de la Asamblea Legislativa.

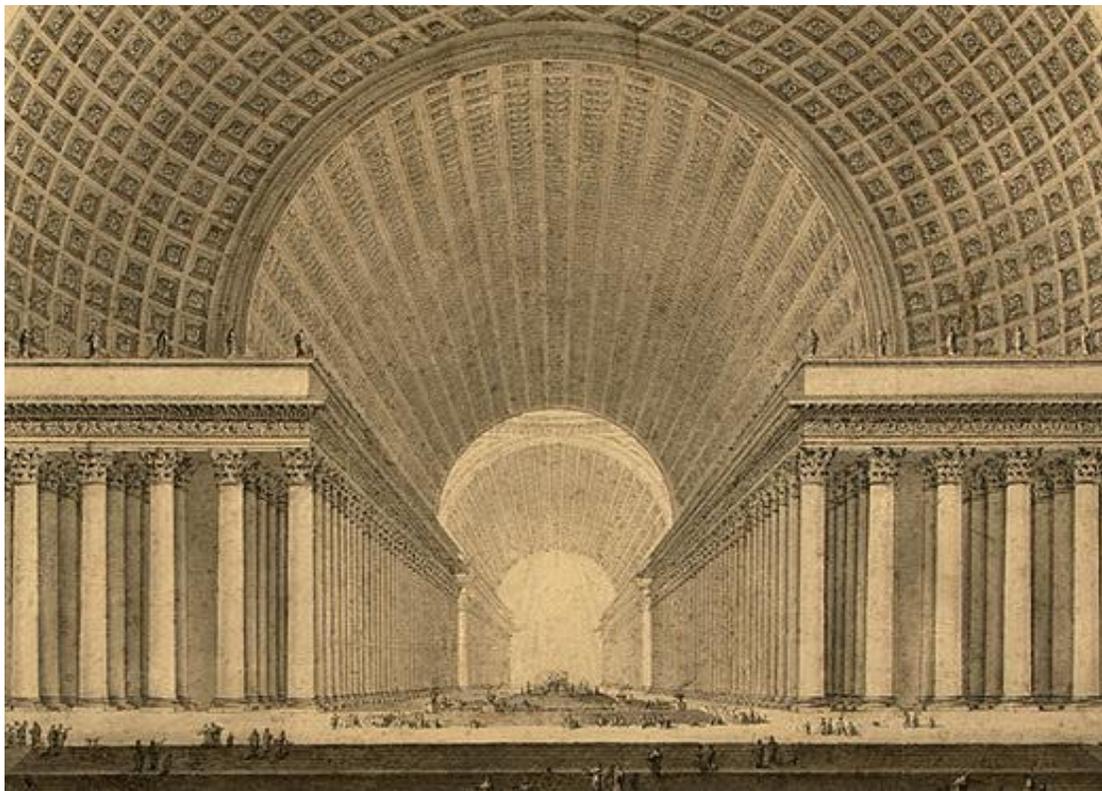


Imagen 7 Ilustración de la Asamblea Legislativa. Las escalas humanas se representan como diminutas en comparación a la majestuosidad del espacio.

Todas ellas tenían el propósito de contribuir mediante su sensibilidad a fines políticos particulares como la creación de una sensibilidad patriótica y una exaltación de los ideales ilustrados que se ven reflejados principalmente en su diseño del Palacio de Justicia¹⁶⁶. Para Boullée, en resumen, la arquitectura que era definida como “*El arte de mover el alma a través de los efectos de la luz*”¹⁶⁷, debía ser por tanto necesariamente sensible e intrínsecamente política y que Richard Sennett resume como “la disonancia de articular un nuevo orden humano en el vacío”¹⁶⁸.

De tal modo que la arquitectura se complejiza a través de otros saberes estéticos y puede ligarse directamente con la práctica política a través de un nuevo dispositivo emocional que funciona análogo a las artes, como lo sugería el propio arquitecto parisino: “Nuestros edificios –y nuestro edificio público en particular–deberían ser hasta cierto punto poemas. *La impresión que hacen sobre nosotros debe despertar en nosotros sensaciones que corresponden a la función del edificio en cuestión*”¹⁶⁹, lo que además hacia al arquitecto, un instrumentador de sensaciones que bien puede ser considerado análogo al médico: “El arquitecto debe estudiar la teoría de los volúmenes y analizarlos, buscando al mismo tiempo comprender sus propiedades, los poderes que tienen sobre nuestros sentimientos, sus similitudes con el organismo humano”¹⁷⁰. En las palabras de Emil Kaufmann, quien rastrea las aplicaciones de la estética burkeana en la arquitectura ilustrada, estos elementos hacen de la arquitectura “un repertorio teatral”¹⁷¹, que bien puede ser interpretado sin temor como un elemento análogo a esta estética pedagógica del teatro y que entonces se une, a la estética del terror –bajo el precepto sublime convertido ya también en político–.

De manera análoga a las ideas de Boullée, en 1780 Nicolas Le Camus de Mézières propuso una arquitectura basada en la explotación del sentimiento sublime a partir de lo que más tarde sería llamado genéricamente como “arquitectura terrible”. Le Camus, quien es famoso en la historia de la teoría de la arquitectura por proponer a los olores, las luces o la música como forma constitutiva de una tipología arquitectónica¹⁷²,

¹⁶⁶ B. Bergdoll, *Op. Cit.*, p. 90

¹⁶⁷ E. L. Boullée, *Op. Cit.*, p. 71. Las cursivas son mías.

¹⁶⁸ R. Sennett, *Op. Cit.*, p. 315

¹⁶⁹ E. L. Boullée citado por B. Bergdoll, *Op. Cit.*, p. 88. Las cursivas son mías.

¹⁷⁰ E. L. Boullée, *Op. Cit.*, p. 73

¹⁷¹ E. Kaufmann, *Op. Cit.*, p. 99

¹⁷² Le Camus es citado por la historiografía de la arquitectura como un arquitecto paradigmático en cuanto al uso de lo sentimental. Es bien conocido su proyecto del hotel, en donde propuso

propuso en su tratado *L'Genie de la Architecture ou, L'analogie de cet art avec nos sensations* (1780) las pautas para hacer de los edificios una tipología de lo sentimental a través del terror, al cual denominaba “el efecto de la magnitud combinada con el poder”¹⁷³.

Le Camus, de forma similar a las conceptualizaciones que hemos abordado en Burke y Boullée creía que la arquitectura a partir de la exaltación de los sentidos por medio de las grandes proporciones podía generar sensaciones. El teórico mencionaba que: “pueden emplearse bahías de proyección; recesiones que terminan en una oscuridad en las que el ojo apenas puede penetrar,” o cualquier elemento que permita “vislumbrar una visión leja vaga e indeterminada en la que ningún objeto se encuentra con la vista” a través de las que “el alma se asombra, y tiemblan las majestuosas y audaces masas sobre las que descansa la vista”¹⁷⁴. Comparadas las grandes dimensiones con la “majestuosidad misma del océano”¹⁷⁵, este teórico entonces hacía patente la influencia de Burke sobre la teoría de la arquitectura haciendo énfasis así mismo en la monumentalidad y lo sublime de la naturaleza: “El gran tamaño es indispensable para el género de lo terrible, así como las majestuosas y grandes masas son la provincia de lo majestuoso”¹⁷⁶.

Ahora bien, Le Camus de Mézières se consideraba a sí mismo como “enemigo del terror” y hacia un llamado en su tratado a los arquitectos a tratar de evitar este tipo de disposiciones arquitectónicas; sin embargo, es importante hacer énfasis en que a través de este testimonio podemos ver cómo es que la arquitectura se asumía ya no como referente simbólico sino como un dispositivo material. Esto, de igual forma, se hacía patente en la teoría de Le Camus cuando a la par de hablar de la exaltación del sentimiento a través de lo sublime, se consideraba al mismo tiempo que la arquitectura podía llevar a generar sentimentalismos como la alegría y la tristeza, que en última instancia llevaban a un estado de salubridad o de bienestar en los espectadores.

una narrativa del espacio basada en la exaltación emocional, donde cada cuarto tenía una ornamentación determinada para crear un efecto y que iba progresando hasta llegar al final donde el espectador podía tener una conmoción estética.

¹⁷³ Nicolas Le Camus de Mézières, *The genius of architecture or the analogy of that art with our sensations*, trad. de David Britt, Chicago, University of Chicago Press–Getty Center for History of art and Humanities, 1992, p. 94. Las cursivas y la traducción al castellano son mías.

¹⁷⁴ *Ídem*.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 95

¹⁷⁶ *Ídem*.

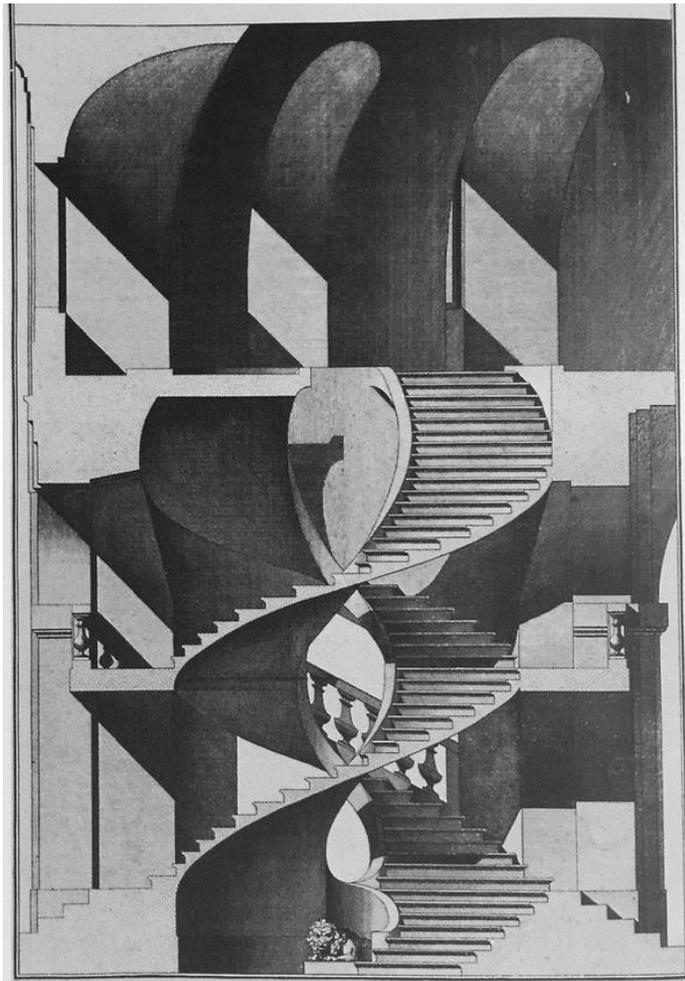


Imagen 8. Nicolas Le Camus de Mézières, 1766. Para Le Camus y el sensacionalismo arquitectónico es a través de acentuados contrastes que se genera la operatividad emocional.

El arquitecto de esta forma sentó las bases para los arquitectos para generar emociones tipificadas muy concretas, lo que entre otras cosas significaba para la arquitectura una nueva forma de controlar las vivencias humanas relacionadas en cierto sentido también para con lo biológico, según se entendía a las emociones –y a lo moral– como parte de una medicina mecánica. Por ejemplo, para generar un sentimiento de alegría, se necesitaban operatividades a partir de: “un lugar abierto, luz abundante, grandes armonías, pequeñas sombras y por tanto, menos contraste, lo que evocará el espíritu de la felicidad que va con acuerdo tan bien como la salud”¹⁷⁷. Por el contrario, la tristeza se daba a través de una limitación de iluminaciones: “la luz del día debe de ser sombría y restringida para crear tonos suaves; [...] por lo tanto, debe haber menos vivacidad en el todo.” (Imagen 8). Estos eran los principios a partir de los cuales,

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 96

siguiendo el testimonio de este constructor, “se puede establecer lo general para despertar nuestras sensaciones”¹⁷⁸.

El arquitecto, concluía Le Camus, “es el verdadero artista el que puede captarlas y ponerlas en práctica”; este “sólo puede esperar el éxito si adapta la exposición del sol a las partes principales de su edificio. Como un pintor habilidoso, debe de aprender a tomar ventaja de la luz y de la sombra, controlar sus tintes, las sombras, los matices e impartir una armonía verdadera al conjunto.”¹⁷⁹ Esto nos habla entonces de que la teoría de la arquitectónica y tectónica aparecida en las capitales europeas da cuenta de la exploración de un saber –el estético político– sobre sí mismo para potenciar sus finalidades. Partiendo de la autoconsciencia de su potencial sensible, la arquitectura entonces fue vista como un lenguaje con una operatividad material; el edificio era entonces una suerte de grafema, un elemento comunicativo que bien podía inmiscuirse exitosamente en la modificación de sensibilidades que como más adelante veremos, es condición de posibilidad necesaria para pensar ya en la creación de programas biopolíticos en específico como la creación de ciudadanías o conciencias nacionales.

En otras palabras, partiendo del hecho de que la experiencia sensorial está dada por factores espaciales, una vez que se crea autoconscientemente este –creando rituales espaciales¹⁸⁰– la coordenada espacial y lo sensible, bajo el concepto de la utilidad pueden ser encaminados a un entendimiento y, como Boullée menciona “Las imágenes que [los edificios] presentan a nuestros sentidos deben provocar dentro de nosotros sentimientos que son análogos a su uso destinado”¹⁸¹. Sentado esto, es necesario volver a hacer énfasis en que esta consciencia del potencial no puede ser desasociada de la aparición de nuevas epistemologías estéticas. Es decir, a la par de que en otros espectros artísticos se generan nuevas condiciones de posibilidad para pensar el ejercicio estético como parte de un racionalismo empirista y mecánico, la arquitectura se puede convertir en una técnica más de la “pedagogía emocional” que ya exploramos anteriormente.

En este sentido, como menciona el testimonio de Le Camus, la arquitectura es un arte que se puede equiparar con otras actividades, como la pintura, la danza y sobre todo

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 97

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 95

¹⁸⁰ La idea de considerar al museo como un ritual pertenece a Carol Duncan.

¹⁸¹ L. Petellier, *Op. Cit.*, p. 2

el teatro. “Así como en una obra de teatro –sugiere entender Le Camus–, una sola acción ocupa el escenario, de igual modo en un edificio debe observarse la unidad de carácter, y esta verdad debe captar la imaginación presentándose al ojo”; es decir, la arquitectura es ahora también parte del nuevo saber estético-artístico y al mismo tiempo, del médico-moral: “Los recursos del arte (que es a partir de este momento también, la arquitectura) se pueden utilizar para hacer sensaciones más vivas”¹⁸²

De acuerdo con Bergdoll, era posible encontrar en este momento afirmaciones sobre que “la Arquitectura tenía un efecto igual, si no superior, sobre las emociones, los pensamientos y, en última instancia, la moralidad de las artes representativas de la literatura, la pintura y la escultura”.¹⁸³ Por esta razón, J. F. Blondel, proponía en su *Discurso sobre la necesidad del estudio de la arquitectura* de 1754 la importancia de que el arquitecto a la par de conocer su propia arte, debía estar familiarizado no sólo “las reglas y teorías de todo lo relacionado con la arquitectura, incluidas las matemáticas, la perspectiva, la escultura, la pintura, la carpintería y las estructuras” sino también, con “la filosofía, la teoría del conocimiento, la física experimental, la medicina y la música”.¹⁸⁴

Por lo tanto, la arquitectura y el edificio, en palabras de Vidler, desarrollaron un potencial fáctico para convertirse en “un instrumento de control y reforma de lo social, al tiempo que se identificaron las características de la fachada legible con objeto de hacer del edificio una escuela de sensaciones y enseñanzas morales”¹⁸⁵. Para entonces, surgió la idea casi en paralelo en todas las capitales europeas de construir de acuerdo con la sensibilidades de una nueva educación civil. La construcción de edificios como teatros, escuelas, edificios administrativos, prisiones, hospitales, mercados, plazas y monumentos: el espacio y su organización sirvieron como precedente para que tanto arquitectos, como gobernadores, economistas y filósofos vieran en la construcción un nuevo paradigma para la educación social y para que eventualmente, los arquitectos se convirtieran también en “*diseñadores de la esfera pública*”¹⁸⁶. Sólo en este sentido, es posible comprender el nacimiento de una nueva estructura que amparada bajo los marcos racionales y la teoría de la arquitectura se asumió a sí misma como capaz de crear y reproducir experiencias –estéticas–, lo que le permitió a su vez, insertarse

¹⁸² Le Camus, *Op. Cit.*, p. 94

¹⁸³ B. Bergdoll, *Op. Cit.*, p. 74

¹⁸⁴ L. Petellier, *Op. Cit.*, p. 131

¹⁸⁵ *Ídem.*

¹⁸⁶ *Ídem.* Las cursivas son mías.

exitosamente como dispositivo en la planeación y creación de nuevos modelos urbanos que configuraron la espacialidad de las ciudades modernas.

Arquitectura, reforma y terror

Cada vez que uno reúne a un grupo de personas se alteran sus modos de comportamiento, cuando uno los reúne en un espacio cerrado se alteran a la vez sus modos de comportamiento y su salud.

Pierre Cabanis, *Observations sur les hôpitaux*, 1790.

Como mencionamos anteriormente, la institucionalización de la arquitectura y su consiguiente desarrollo en el estudio corresponde no sólo a un avance científico, sino también a la solución de necesidades sociales como lo eran el aumento demográfico y urbano, así como nuevos retos en cuanto a organización social e institucional¹⁸⁷. Estas razones aquí apenas brevemente esbozadas son las que contribuyen a la necesidad del nacimiento de la teoría de la arquitectura en el seno de la Ilustración, y que podemos entonces entender como una forma de los arquitectos por generar conceptualizaciones acerca de su propio oficio para referir su utilidad en la administración pública, teniendo como resultado el origen de la idea de las tipologías, es decir, del carácter social de los edificios. Me propongo ahora exponer algunas de los principales usos prácticos de la nueva arquitectura que sin duda, nos ayudarán a entender la aparición de la arquitectura racionalista y sensible del museo.

¹⁸⁷ Tenemos que recordar que durante el periodo de la Ilustración surgen nuevo tipo de instituciones que necesitan de una conceptualización a nivel espacial que anteriormente no tenían un precedente. No sólo el museo, la cárcel y los hospitales, sino también palacios de gobierno, iglesias, escuelas, librerías públicas, etc., aparecen en este momento con resultado de las necesidades intelectuales y sociales del momento. En este sentido, el nacimiento de un nuevo tipo de arquitectura es el resultado del nacimiento de nuevas instituciones.

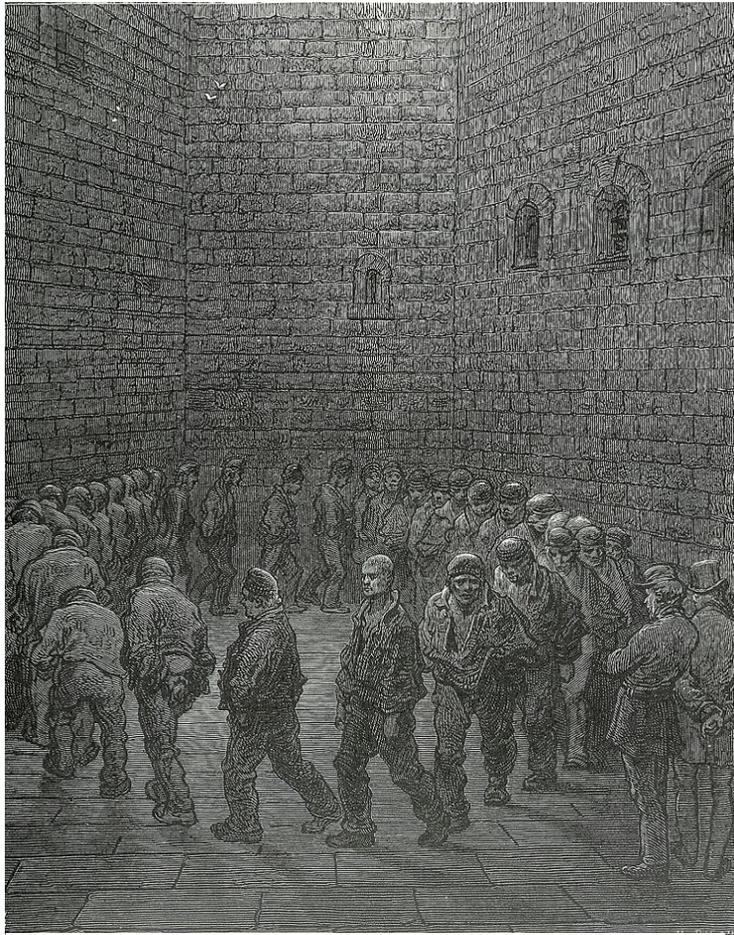


Imagen 9. Grabado del interior de la prisión de New Gate. Destacan las puestas en práctica del terror a través de la monumentalidad para generar impresiones en los encarcelados.

En el *Cours de Architecture* de 1777 del que ya me he referido líneas arriba, J. F. Blondel dedicaba unas líneas a clasificar un tipo de arquitectura que por su invocación de sentimientos fúnebres denominó como “arquitectura terrible”. El tipo de estructura que Blondel describía no era del todo diferente a la arquitectura que invocaba el terror que ya habían descrito arquitectos como Le Camus y el filósofo Burke; no obstante, Blondel sugería construir con base en un “estilo repulsivo” a través de la exageración de escalas y masas arquitectónicas.

Lo peculiar de este proyecto fue que Blondel sugería utilizar esta estética como parte de un proceso de teatralidad que ayudara entre otras cosas, a la reforma de la moral, por lo que sugería así mismo su uso particular para la construcción de cárceles e instituciones penales. En este sentido, este tipo de arquitectura que en palabras de Blondel tenía el propósito de “hacer ver a los espectadores de fuera (de la estructura), la vida confusa de aquellos detenidos en el interior junto con la fuerza requerida de aquellos

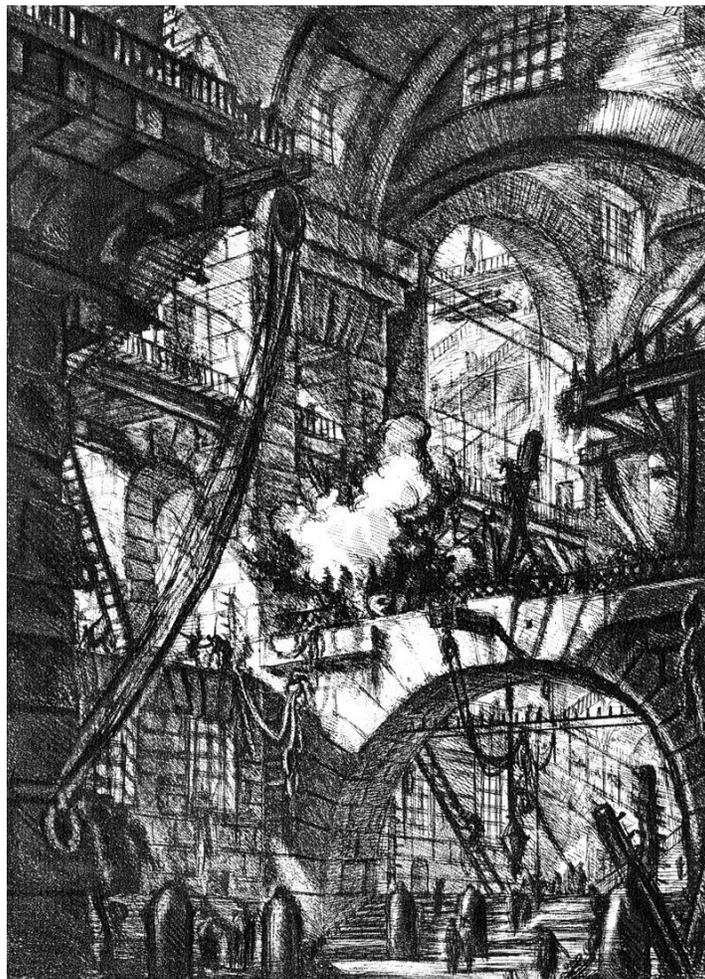


Imagen 10. Giambattista Piranesi, "Cárcel imaginaria número VI", 1761.

que se encargaban de mantenerlos confinados"¹⁸⁸, sugería ya un uso particular y concretamente político, que como veremos, fue una de las ideas rectoras de la espacialización del poder a través de las cárceles a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Años antes a la publicación de los *Cours*, el arquitecto inglés George Dance había hecho ya un proyecto que se basaba de la misma forma en la exaltación de lo terrorífico, cuando en la Nueva Prisión de Newgate construida entre 1768 y 1775, se había diseñado un edificio cuyas dimensiones exageradas y cuya falta de ornamentación invocaban ya al sentimiento descrito por Blondel. (imagen 9) En este proyecto, Dance construyó una innovadora estructura que destacaba por la ausencia de ventanas al exterior, paredes excesivamente gruesas y toscas, así como por la ornamentación que recordaba al poder carcelario a través de pequeños bajorrelieves que contenían cadenas y candados¹⁸⁹.

¹⁸⁸ B. Bergdoll, *Op. Cit.*, p. 91

¹⁸⁹ *Ídem*.

Este “efecto teatral” de la prisión de Newgate podía sustituir el espectáculo penal de las ejecuciones públicas en sociedades aún acostumbradas al escarnio vulgar, es en efecto, el resultado epistemológico e institucional de las nuevas posibilidades de la arquitectura. Algunos años antes del diseño y construcción de este espacio, Dance había estudiado en Roma con el arquitecto Giambattista Piranesi, quien es famoso en la tradición occidental por sus investigaciones sobre el origen auténtico de la arquitectura. Piranesi, sin embargo, también desarrolló experimentos auspiciados por los retos epistemológicos del momento, creando conceptualizaciones sobre los efectos sensibles en la arquitectura a partir de lo sublime. A diferencia de Burke y Boullée, Piranesi había dado ya cuenta del uso político fáctico que este tipo de arquitectura podía tener para con la prisión y la reforma social.

En los *Carceri de la invenzione* (1761), Piranesi realizó una serie de grabados que reinterpretaban algunas estructuras clásicas si estas fueran calabozos o centros de reclusión. En los grabados, Piranesi sugería el uso de fuertes contrastes en la iluminación, el uso de materiales grotescos y exagerados, así como una distribución que en conjunto, generaban un impacto visual negativo en el espectador que aparecía como diminuto frente a las colosales arquitecturas¹⁹⁰. (imagen 10) En este sentido, Piranesi había dado cuenta del espectáculo infernal de las prisiones y lo había convertido en sus imaginarios, en una espacialidad arquitectónica de lo terrorífico. No obstante, los ejemplos de Dance y Piranesi nos ayudan a entender ya como la arquitectura fue sugerida como un instrumento biopolítico a través de la exaltación de terror que a su vez puede sugerir un escarnio moral a través del miedo, la idea reformista de la Ilustración y el paradigma médico de la máquina-sensible.

Ahora bien, es necesario recordar que al mismo tiempo que por un lado se generan nuevas ideas en la teoría de la arquitectura que pueden llevar a la reconceptualización del espacio-institución de la cárcel, surgen una serie de cuestionamientos sobre la prisión que llevarían en última instancia a una reforma radical en la concepción sobre lo penal. En la segunda mitad del siglo XVIII, los debates sobre el derecho penal y sobre la función de la cárcel se habían convertido en un tema popular para reformadores, quienes a pesar de la divergencia de posturas, llegaron a la conclusión de que había un ejercicio del poder (en el Antiguo Régimen) basado

¹⁹⁰ Javier García Algarra, “La reforma carcelaria en el pensamiento Ilustrado y su plasmación en modelos arquitectónicos”, Madrid, Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital, 2002, p. 4

únicamente en el castigo y la exclusión, sin llegar a poder pensar en la posibilidad de una reforma que pudiera regresar a los prisioneros a la vida social. En este sentido, se comenzó a cuestionar el uso de la cárcel como un lugar únicamente de castigo y de escarmiento moral¹⁹¹.

Es decir, si para el Antiguo Régimen la prisión podía ser considerada como “un acto de venganza” o “de castigo”, para la reforma ilustrada significa la oportunidad para poder reformar a un sujeto.¹⁹² Las ideas de arquitectos como Dance o Piranesi quedaban necesariamente excluidas del planteamiento de la reforma¹⁹³ y fueron sometidas entonces a severas críticas pues como lo sugería el reformador francés Gabriel de Mably: “el castigo debe de llegar al alma más que al cuerpo”¹⁹⁴ y las cárceles, por tanto, debían pasar de ser *maisons de forcé* a *maisons de correction*.¹⁹⁵ Una de las soluciones que apareció con una propuesta concreta para la arquitectura apareció en 1791, cuando el reformador inglés Jeremy Bentham publicó su famoso estudio *Panóptico* en el que establecía un modelo base para que los arquitectos construyeran estructuras que pudieran reformar la vida a través de lo moral.

Bentham, como es bien sabido, propuso la creación de una penitenciaria basada en la observación y la vigilancia constante a través de una estructura circular en la que los presos quedarían observados todo el tiempo por la torre central. De este modo, se propuso un sistema arquitectónico análogo al teatro en el que partiendo de la torre central de vigilancia, se encontraría distribuidos alrededor de esta celdas con rejas abiertas en la que los inspectores “sin esforzar la voz y sin incomodarse, pueden advertir a los presos, dirigir sus trabajos y hacerles ver su vigilancia”.¹⁹⁶ (imagen 11)

¹⁹¹ Como Cesare Beccaria, uno de los reformistas más importantes e influyentes para el periodo sugería, la cárcel tenía problemas desde su concepción hasta su funcionamiento: “*La prisión es una pena que necesariamente debe preceder, a diferencia de cualquier otra, a la declaración del delito; pero este carácter distintivo no le priva de otro también esencial, esto es, que sólo la ley determine los casos en que un hombre es merecedor de pena. [...] En el actual sistema criminal, según la opinión de los hombres, prevalece la idea de la fuerza y la prepotencia de la justicia, porque se arroja confusamente en la misma caverna a los acusados y a los convictos; porque la prisión es más bien un suplicio que una custodia del reo*”. Cf. *Ibíd.*, p. 6

¹⁹² *Ibíd.*, p. 4

¹⁹³ B. Bergdoll, *Op. Cit.*, p. 92

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 92

¹⁹⁵ Esta idea la sugiere el reformador Brissot de Warwill. cf. A Vidler, *Op. Cit.*, p. 114

¹⁹⁶ Jeremy Bentham, *El panóptico*, Madrid, Ed. Pierre Belfond – La piqueta, 1979, p. 36

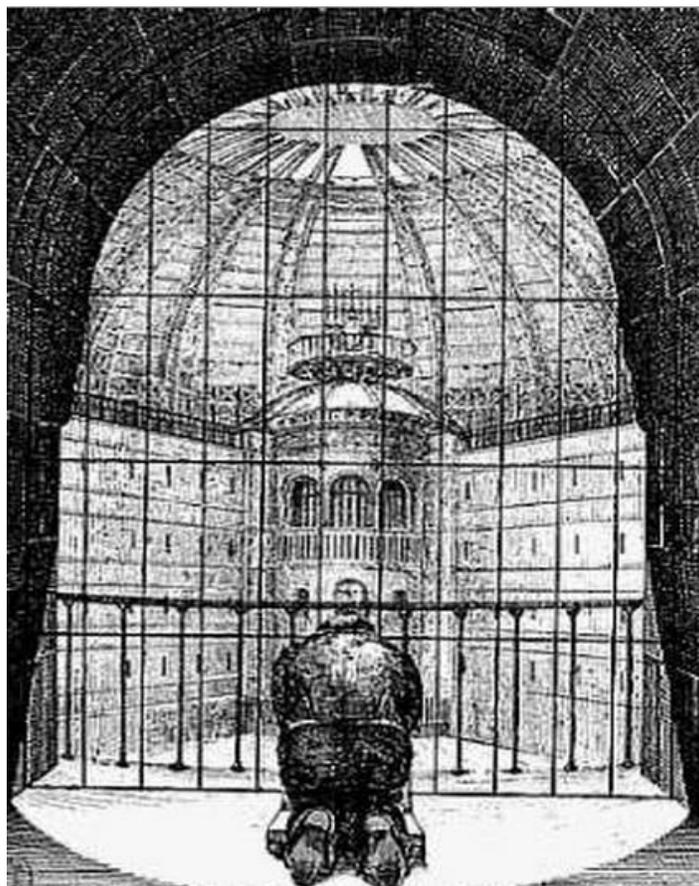


Imagen 11. Ilustración del panóptico hecha por Harou Romain para su *Proyecto Penitenciario* de 1841. En la representación podemos ver la lógica coercitiva del espacio a partir del panóptico.

En este proyecto, Bentham creó dos sistemas de afectación sentimental, una que se ejercía directamente sobre las impresiones sensibles y otra, a través de una afectación moral que tenía como último propósito, la modificación de las conductas. Por un lado, apoyado en las ideas del terror expuestas aquí, Bentham utilizaba elementos teatrales apoyados en los juegos de luces y en los grandes vacíos que Burke y Boullée habían señalado. Las celdas, por ejemplo, contaban con un sistema de iluminación a contraluz, que hacía que los prisioneros no pudieran ver nunca a los vigilantes creándoles así una sensación de desconcierto. A la par, la vigilancia se reforzaba mediante la aplicación de lo sublime, y más en concreto, de la arquitectura terrible, pues a la vez la torre estaba compuesta en grandes dimensiones y el vacío que generaba hacia las celdas, junto con el silencio diario contribuiría según la consideración a elevar este sentimiento. Las técnicas de manipulación emocional entonces se hacían patentes también mediante la orientación de las celdas de los delincuentes más peligrosos dando hacia la calle para elevar la sensación del terror hacia la gente común y reforzar el escarnio público.

Bentham también insistía en la creación de elementos “teatrales” basados en la conmoción sentimental para tener controlados a los presos. Por ejemplo, sugería que cuando un individuo entrara por primera vez al espacio-institución, se le preparara una especie de “ceremonia de iniciación” en la que “sería conveniente que se acompañase esta admisión con alguna ceremonia solemne, como algún rezo, una música grave, un aparato capaz de hacer impresión en almas groseras” a la par que proponía vestir a los reos con una ornamenta “del castigo”¹⁹⁷, que bien podríamos considerar como antecedente de la “Obra de arte total” sugerida años más tarde por el propio Richard Wagner. Por este motivo, consideraba a la Inquisición medieval y sus espectáculos como un modelo ejemplar para la reforma moral: “La inquisición con sus procesiones solemnes, sus vestidos emblemáticos y con sus decoraciones espantosas había hallado el verdadero secreto de mover la imaginación y de hablar a el alma (sic)”¹⁹⁸.

Por otro lado, el aporte principal de Bentham consiste en ver en estas técnicas de pedagogía afectiva no sólo la creación de impresiones sensibles pasajeras, como las que podríamos de igual manera encontrar en Piranesi y Dance sino un sistema de reforma de la conducta completa a partir de la arquitectura y la distribución del espacio. Es decir, Bentham considera que su proyecto puede llevar a la creación de una sensibilidad constante a partir del principio de la “presencia universal y constante del gobernador del establecimiento” que podía generar una impresión más profunda en los espectadores-prisioneros que los juegos de luces; impresiones que al sentirse vigilado todo el tiempo podían entonces modificar la conducta. Como lo refiere el propio testimonio del reformador inglés: “Estar incesantemente a la vista de un inspector es perder, en efecto, el poder de hacer el mal y casi el pensamiento de intentarlo”¹⁹⁹. Por este motivo, Bentham consideraba a su Panóptico como “un nuevo género (de inspección), que obra más sobre la imaginación que sobre los sentidos”²⁰⁰, cuyos efectos bien se podían activar a través del sistema de contraluz en el cual los prisioneros no podían ver al vigilante creando así un autocontrol, pues “la opinión de su presencia es tan eficaz como su presencia

¹⁹⁷ *Ibíd.* p. 65

¹⁹⁸ *Ibíd.* p. 42

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 37

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 35

misma”.²⁰¹ En este sentido, a través de la arquitectura terrible y del espacio-institución, se pueden crear nuevas técnicas de manipulación emocional.

Así como se había descrito a lo sentimental de la arquitectura para dar pie a sensaciones como la felicidad, el terror o la tristeza, ahora se utilizaría a esta como forma de llegar a las “almas” de los hombres, que como entendemos para el contexto ilustrado, hacia una alusión a la moral y al comportamiento. La prisión, de este modo, se convertía en un teatro-moral-terrorífico, en una técnica pedagógica de manipulación emocional que encontraría su efectividad en los planteamientos arquitectónicos y que haría de la práctica de construir sentimentalmente, una idea tan popular como la novela sentimental.²⁰²

Lo innovador de la arquitectura carcelaria es en menor medida sus nuevas soluciones espaciales para aliviar los problemas de congestión sino más bien la inclusión de elementos del control a través de las emociones. Es decir, fuera de las nuevas ideas en torno a la distribución y las soluciones higiénicas que no distan mucho de las estructuras hospitalarias;²⁰³ lo relevante y nuevo para la sociedad, es hacer de este espacio un lugar de reforma que puede tanto al cuerpo como a lo moral y que propongo puede ser pensada como una nueva técnica de inclusión del *bios* a la vida pública²⁰⁴. En este sentido, estamos de acuerdo con el historiador Anne Burnon-Erst en considerar a Bentham como un ejemplo de la “biopolítica utilitarista”²⁰⁵, pues haciendo una política que afecta directamente a los sentidos a través del miedo –y también el placer– el ejemplo del panóptico es un claro referente de lo que conceptualizamos anteriormente como la “economía de lo sentimental”.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 36

²⁰² Misma idea que nos llevaría a revalorizar al poder estético en tanto no-coercitivo, según Eagleton.

²⁰³ A. Vidler, *El espacio de la Ilustración...*, p. 114

²⁰⁴ A este respecto, podemos citar el testimonio del inspector Tenon, quien también se encargó de la reforma de los hospitales: *Una prisión colocada en medio de una gran ciudad debe considerarse tanto en relación con los presos de toda clase que allí están encerrados como en relación con la numerosa población que la rodea; porque si se debe velar por la salud de los presos, se debe evitar al mismo tiempo que las enfermedades epidémicas y contagiosas que nazcan en su recinto puedan propagarse al exterior. Ibíd.*, p. 118. Las cursivas son mías.

²⁰⁵ Cf. Anne Burnon-Erst, *Utilitarian biopolitics: Bentham, Foucault and modern power*, Londres, Ed. Pickering & Chatto, 2012

Claude-Nicolas Ledoux y el arquitecto-soberano

La arquitectura terrible de esta forma sirvió como parte de un programa de lo emocional para el control y la reforma de los individuos. Lo sentimental, sin embargo, no se limitaría a las prisiones reformadas sino que se extendería, a finales del siglo XVIII y principios del XIX a otras estructuras como fábricas, escuelas y por supuesto, museos. Uno de los ejemplos más famosos y que se han señalado a más profundidad por la historiografía de la arquitectura viene a través del testimonio del arquitecto francés Claude Nicolas Ledoux, quien a lo largo de su vida se encargó de experimentar al máximo con la idea de lo sentimental y de lo expresivo en la “arquitectura parlante” como él mismo se refería al espacio arquitectónico²⁰⁶.

En 1774, Ledoux fue comisionado para diseñar la reestructuración de la fábrica de sal propiedad de la monarquía en la provincia de Chaux²⁰⁷. En este proyecto, el arquitecto francés propuso una serie de estatutos para la mejora de la extracción de la sal que distaban de ser una solución tradicional o tecnológica, pues sin concentrarse en la mejora de la extracción a un nivel industrial, Ledoux concentró esfuerzos para hacer de este proyecto un “teatro de las emociones” que ayudara a los obreros a crear una mejor calidad de vida para un mejor aprovechamiento de recursos humanos. A partir de ciertos parámetros sobre la exaltación de lo emocional que adquirió por la influencia de Burke y Boullée, Ledoux diseñó una “ciudad ideal” que terminada de construir en 1779 ha quedado como uno de los ejemplos más desarrollados sobre una arquitectura reformista a partir de lo sentimental, a la par que representa en muchos aspectos el ideal de gobierno de la Ilustración.

La idea principal de este espacio consistía en la creación de una pequeña traza urbana en la que se pudieran satisfacer todas las necesidades sociales, higiénicas y “espirituales” de los trabajadores, con el fin de que estos no tuvieran la necesidad de salir del complejo para así aumentar la producción de la sal. El proyecto original de esta forma incluía a la par de salas de producción salitre, mercados, escuelas, residencias, panaderías, capillas y un gran número de estructuras que bajo la tipificación de la vida social a finales del siglo XVIII, a través de la creación de fachadas con fisionomías particulares permitían a las salinas de Chaux y a Ledoux asumir a su proyecto como una

²⁰⁶ Cf. George L. Moose, *Op. Cit.*, p. 72

²⁰⁷ A. Vidler, *Op. Cit.*, p. 41.

“ciudad ideal”. La fama de las salinas, sin embargo, no se debe a la pretensión por reproducir espacialmente una experiencia urbana que sin duda es un factor innovador, sino por el hecho de que concretamente a partir de la idea de una ciudad como una experiencia codificada y homogénea, Ledoux pensaba en la arquitectura y en la distribución de esta a través del espacio como un ejercicio directamente relacionado con el gobierno y el control social. Años más tarde a la construcción de este proyecto, Ledoux publicó su libro *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804) en el que daba testimonio de su pretensión por hacer de las salinas una utopía y un ejemplo ideal del ejercicio de gobierno en el que la materialidad de la arquitectura, así como la capacidad de impresión de esta era uno de los ejes rectores del poder y como la base principal de la convivencia y la armonía social.

Por una parte, Ledoux creía que a partir de una distribución específica de los edificios y de una serie de requerimientos tipológicos, todos los habitantes estarían conscientes de su posición social. Las casas de los obreros, por ejemplo, estarían diseñadas de acuerdo con su función en la mina: las casas de los *coopers*, estaban hechas en forma de anillo, mientras que las casas de los guardianes y trabajadores del agua, vivirían en una estructura que asemejaba a un río. A la par, cada edificio tendría entonces una tipología que expresara tectónicamente su función, un tribunal de justicia que evocaba grandes proporciones y una casa de placer sexual proyectada en forma fálica. (imagen 12). En este sentido, se puede hablar de una racionalización de la vida que se cumple principalmente a partir de la materialidad arquitectónica, una vez que esta asumía el papel de un dispositivo de estamento social a partir de las sensaciones. Como el propio testimonio de Ledoux indica, estos elementos son tan necesarios como lo podría ser también una fábrica o una instrumentalización más eficiente:

Y ustedes, el pueblo, cada uno representa una parte importante para el todo, no serán olvidados por el diseño del arquitecto. Para ustedes, edificios que compiten con los grandes palacios se erigirán a una distancia adecuada de la ciudad: salas donde se pueden reunir para disfrutar sus propios placeres. Los juegos ayudarán a restaurar sus energías, las fiestas disiparán sus cansancios; descansados y refrescados, reunirán ustedes la fuerza fresca y el coraje que son tan necesarios para el trabajo.²⁰⁸

²⁰⁸ Claude Nicolas Ledoux, “Architecture considered in relation to art, moral and legislation”, 1804. El texto aparece reproducido en su totalidad y traducido al inglés en Elizabeth Holt (ed.), *A documentary history of art*, Vol 3, New Haven, Yale University Press, 1966, pp. 230 – 242. Las traducciones al castellano son mías.

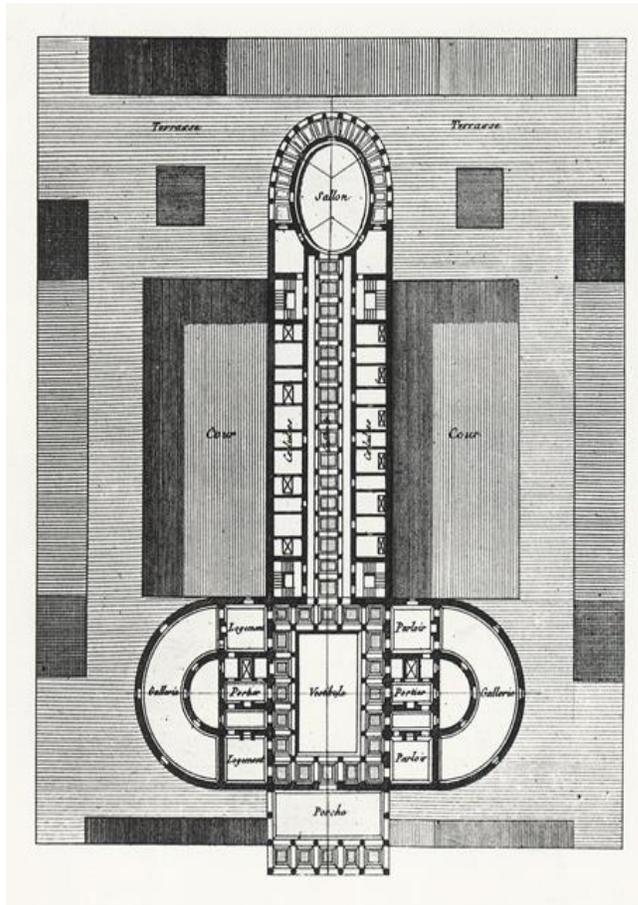


Imagen 12. Una característica que puede ser considerada como fundamental por la arquitectura moderna es la supeditación de la función por la forma.

Ahora bien, al mismo tiempo que los edificios de Ledoux permitían una armonía social, se puede decir que también hacían posible el ejercicio del gobierno, puesto que los edificios que correspondía a los directores tenían la intención de ser admirados una vez que estos fueron construidos con base en la estética de lo sublime. Así mismo, en las salinas de Chaux, contraria a la distribución tradicional de una fábrica o de un pueblo industrial, el grueso de las instalaciones entre las que se incluían las casas de los trabajadores y las pequeñas salas de producción se distribuían en torno a un círculo en el que antecediendo al panóptico de Bentham, se podía crear una espacialización de la vigilancia, pues al centro de este espacio se encontraba la casa del director. (imagen 13) Como lo expresa el testimonio de Ledoux:

El ojo (del director) vigila fácilmente la línea más corta; el trabajo la recorre con paso rápido; la carga del trayecto se aligera con la esperanza de un pronto regreso. Todo obedece a esta combinación que perfecciona la ley de movimiento (...); colocada en el centro de los radios, nada escapa a la vigilancia, tiene cien ojos abiertos cuando otros cien duermen y sus ardientes pupilas iluminan sin descanso la noche inquieta.²⁰⁹

²⁰⁹ C. Ledoux citado por A. Vidler, *Ibíd.* p. 69

No obstante, el referente del poder en este caso no era tanto la vigilancia como sí la exaltación de la figura del este director. En palabras del propio Ledoux: “La modesta apariencia de la cabaña de los poros aumentará el esplendor de la mansión del rico, será un embellecimiento adicional para aquellos palacios donde, bajo sus tejados de oro, los grandes parecen los rivales en la gloria de la estrella de la mañana”²¹⁰. Esto quiere decir, que en efecto, el edificio del director estaba construido únicamente con el propósito de exaltar a la figura del soberano. Las grandes columnas y la ornamentación excesiva, que fueron criticadas en su momento por ser innecesarias para una construcción industrial, en este sentido, son igual de necesarias que una nave de producción salitre pues a su vez, la casa del director genera una subjetivación análoga a la “imaginación terrible” de Bentham que permite a los trabajadores estar sometidos a la idea de vigilancia y trabajo constantemente.

De esta forma, Ledoux fue capaz de ver el potencial material y práctico que la arquitectura como dispositivo sentimental podía tener. En este sentido, Ledoux se cuestionaba los límites de este poder soberano-material: “Si la expresión es la imagen del sentimiento –agregaba Ledoux– ¿cuáles son los riesgos de elevarla? [...] Más aún, como un soberano (el arquitecto), ¿no tiene este el derecho de crear principios o de elegir entre sus súbditos al más humilde?”²¹¹ Y, podemos interpretar la respuesta del arquitecto para aseverar que, en efecto, a través de la arquitectura como ejercicio del soberano, se podían crear todo tipo de subjetividades mediante el encausamiento de la experiencia de cada sujeto.

Es decir, la materialidad o sus efectos sensibles podían encaminar no sólo el entendimiento hacia un fin, sino a toda una experiencia moral colectiva: “modifica las irregularidades del destino, [...] estigmatiza la ignorancia y eleva el conocimiento, y justamente proporcionada, da a las naciones el esplendor que las hace brillar, y sumerge en el salvajismo a aquellos pueblos ingratos o personas que niegan sus favores”²¹². En este sentido, el arquitecto reconocía qué aspectos “políticos, morales, legales, religiosos y gubernamentales” estaban “dentro de la provincia del arquitecto”; es decir, el arquitecto tenía la capacidad para controlar de alguna forma, el ejercicio del poder dentro de estos

²¹⁰ C. Ledoux, “Architecture considered...”, p. 231

²¹¹ *Ibíd.*, p. 240

²¹² *Ibíd.*, p. 237

espectros: *“El arquitecto que comanda las artes debe de comandar así mismo las virtudes”*²¹³.

Sentado esto, estamos en condiciones de entender ahora cómo es que la arquitectura puede servir como una herramienta de manipulación emocional análogas a las técnicas de la “pedagogía afectiva” como la novela sentimental y el teatro. Coincidentemente, Ledoux realizará en algunas ocasiones analogías con lo teatral, pensando en el carácter semántico sentimental y en el potencial manipulativo de la arquitectura: *“El carácter de los edificios, como su naturaleza, sirve para propagar y purificar las costumbres morales, así que en un lugar he puesto teatros donde el hombre se da cuenta de su humanidad común, en otros, arcos triunfales que deifican a la humanidad y más allá, cementerios donde la humanidad será guiada.”*²¹⁴. La arquitectura, no sólo la del teatro, se convierte en un espectáculo de emociones y el arquitecto, es ahora también capaz y consciente de ser el soberano.

Un grabado realizado por Ledoux para la construcción de otro edificio, el Teatro de Besançon, (Imagen 14) nos puede dar una idea más clara de lo que significa el ámbito

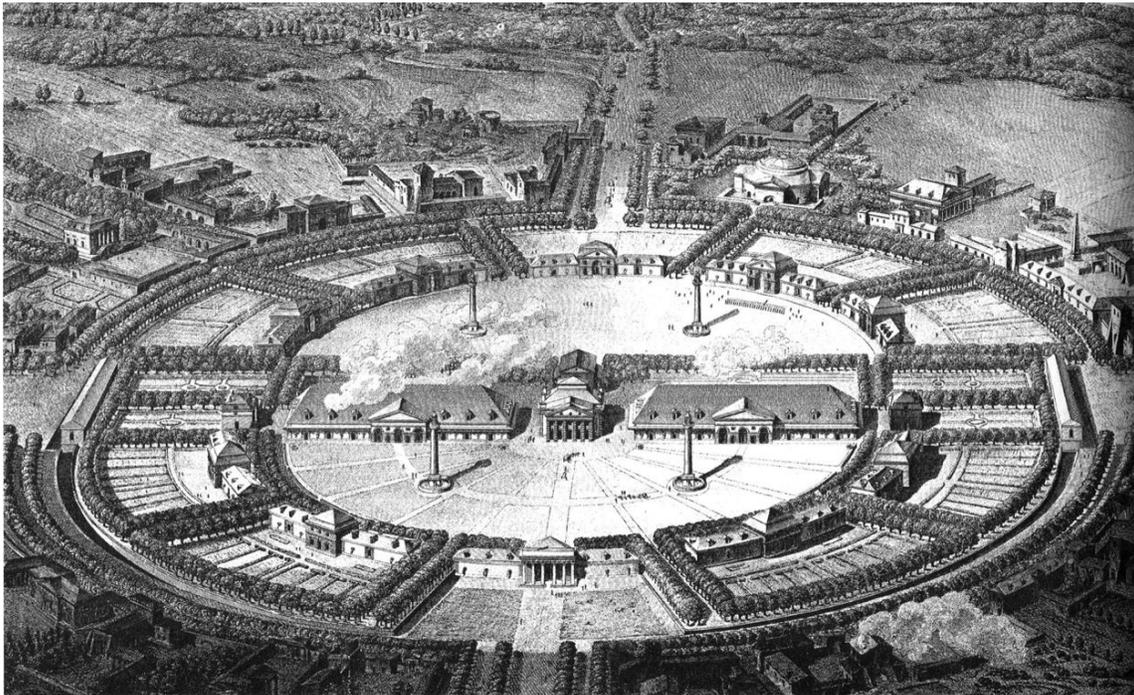


Imagen 13. La distribución espacial de la ciudad se daba en torno a la figura panóptica del vigilante.

²¹³ *Ibíd.*, p. 241 Las cursivas son mías.

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 231 Las cursivas son mías.

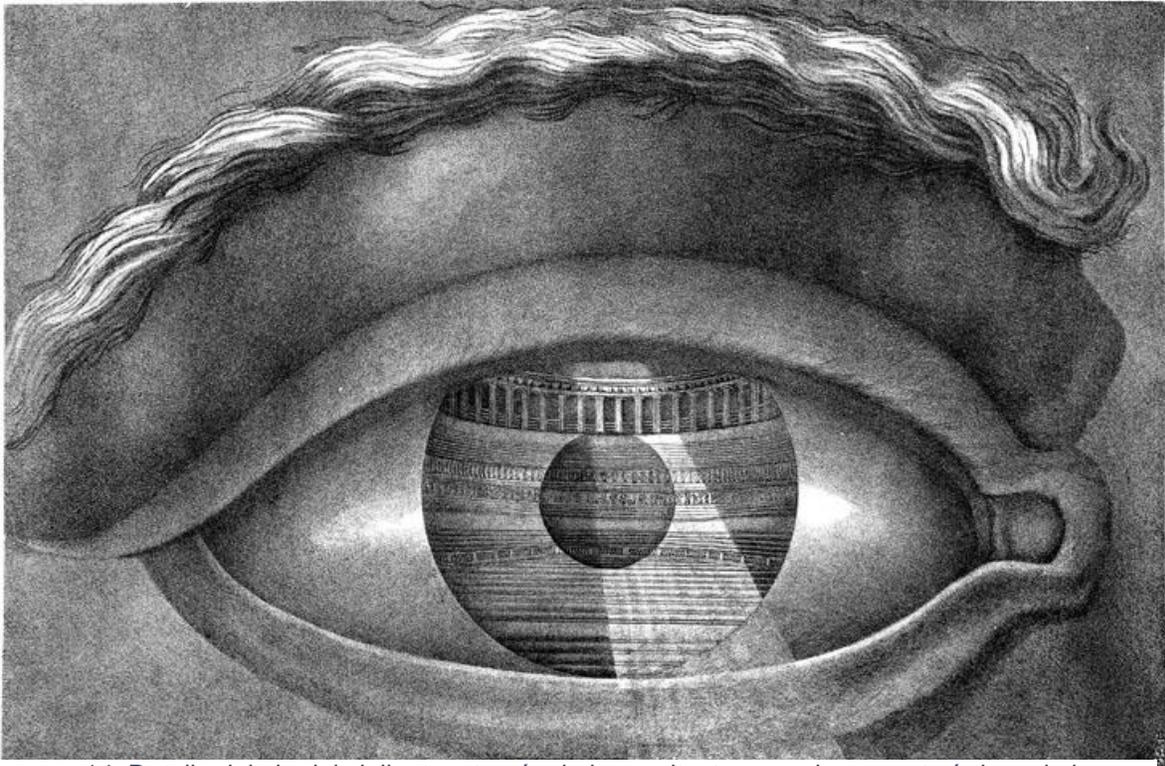


Imagen 14. Detalle del ojo del vigilante a través de la arquitectura con las características de la monumentalidad de Boullée. Claude Nicolas Ledoux, *Coup d'œil du théâtre de Besançon*, 1784.

estético para la ordenanza civil. En este grabado, el teatro diseñado por Ledoux para la capital parisina se ve reflejado en un gran ojo que abarca todo el grabado; al centro de este, en lo que sería el iris y la pupila vemos a manera de reflejo las gradas del teatro vacío, al mismo tiempo que se refleja un gran rayo de luz. El ojo por supuesto, es la representación de un espectador que aparentemente se conmueve ante la disposición sublime del teatro de acuerdo a los cánones de Burke y aunque esta proyección no se hizo para el proyecto de las salinas, es clara la idea de Ledoux: los obreros, tomando el lugar del espectador del teatro, quedarán conmovidos por la casa del director, construida además al estilo dórico y con una disposición de columnas de carácter monumental, un estilo un tanto exagerado para ser una fábrica, generando una relación análoga al espectador-teatro pero ahora convertida en obrero-director²¹⁵. En palabras de Vidler, las salinas de Chaux hacen de la arquitectura un “teatro de la producción”, pues los obreros a la par de ser productores, se convierten en espectadores. Por esto, la salinas de Chaux son un gran referente de la arquitectura civil-sentimental como instrumento de organización de masas para los teóricos de la arquitectura, debido a que el modelo está

²¹⁵ A. Vidler, *Ledoux*, trad. de Juan A. Calatrava, Madrid, ed. Akal, 1994, p. 52

pensado para construir un estricto modelo de vida basado en la producción que articulan todas y cada una de las actividades de la vida cotidiana²¹⁶ a la par que este sirve a su vez, para generar una mejor fuerza de trabajo ligada directamente al aprovechamiento de un recurso.

De esta forma, hemos comprendido como la arquitectura a través de paradigmas científicos, que se traducen en teorías sobre la sensibilidad y en conceptualizaciones médico fisiológicas, se transforma en una actividad que permite configurar los ideales ilustrados en la práctica. No se trata de una práctica aislada: es una práctica que aprovechando sus cualidades, puede crear nuevas subjetividades, las que la ilustración necesita: nuevos ciudadanos, patriotas, etc., En este sentido, proponemos ahora que el museo resulta una estructura más surgida en medio de este fervor racionalista por construir que amparado en una nueva necesidad, la de exponer arte público para legitimar un gobierno democrático, necesita de una estructura sensible para poder funcionar a nivel espacial.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 50

Capítulo III El dispositivo estético-nacional

¡Que las naciones toquen sus trompetas, anuncien su necesidad de toda esa ayuda! El arquitecto será pronto para responder a la llamada y la sociedad recibirá de su mano ocupada y generosa una lluvia de tesoros derramados que no requerirá ninguna recompensa excepto a sus cenizas. La inmortalidad será su único pago, recordado solamente como es el rocío, la brillante enfermera de nuestros campos honrada cuando no sea más y cuando los frutos que ha engendrado han sido cosechados.

Claude Nicolás Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.

La idea principal de este trabajo es que el museo fue el resultado material de una necesidad por crear técnicas de subjetivación y homogeneización de individuos que se encontraron en la arquitectura como resultado de algunas de las esquematizaciones y conceptos que surgen con una *racionalización* de la construcción, que debemos comprender, fueron a su vez fruto tecnológico de la necesidad de un tiempo por encontrar nuevos métodos de control social a partir de la idea del ciudadano como “máquina-sensible”. Es decir, como se ha tratado hasta este momento, la arquitectura adquiere a partir de sus nuevas vertientes higienistas, médicas y científicas, nuevos potenciales para insertarse en la vida social, que bajo una nueva coyuntura política en donde el Estado se “cientifiza”, permite insertar estos modelos de manera exitosa en tanto dispositivos materiales-estéticos.

Así como la cárcel, hablando desde la tipología arquitectónica, es en este momento un claro ejemplo de las relaciones de poder que hacen posible el nacimiento, tanto de una institución como de un instrumento-dispositivo, lo que sugiero ahora entender es que el museo, desde su dimensión material, supone ser también una suerte de tecnología que surge, precisamente en el momento de revalorización pragmática arquitectónica-institucional y de una nueva conceptualización del ejercicio de gobierno. Sugiero, de este modo, que el nacimiento de una práctica espacial como la museal a finales del siglo XVIII no puede ser entendido si no comprendemos aspectos tanto

intelectuales como sociales que hicieron posible su conceptualización. A saber, la posibilidad de hacer del espacio a través de la arquitectura sentimental, un lugar en el que se pueden transformar las vivencias estéticas a un determinado fin. En este sentido, la comprensión de una práctica como el museo no resulta tan distante del entendimiento genealógico de ejercicios análogos como el hospital, la cárcel, y demás modelos espaciales que se generan en este momento.

Ahora bien, es necesario abordar otros aspectos que posibilitaron la aparición de este nuevo fenómeno en las sociedades europeas. Por una parte, es menester mencionar que es en este momento en donde surge tanto la idea de nación –amparada bajo el esquema ilustrado de la *voluntad general*– como la de un arte nacional o de una estética pública (compartida), principalmente a través del triunfo de la Revolución Francesa y su consecuente fenómeno de “nacionalización de las artes”. Por otro lado, es importante recalcar que pese a su aparente contradicción o situación paradójica, es bajo este contexto que el ideal de la Ilustración se convierte en un ideal de sentimientos nacionalistas amparado por el romanticismo, en el que se hace sumamente importante la universalización de la masas a través de distintos dispositivos emocionales (himnos, rituales, símbolos patrios, etc.) que a su vez, hacen necesarias la aparición del museo entendido entonces como dispositivo emocional en tanto artefacto cultural.

Para demostrar esta hipótesis, este capítulo tratará de abordar la forma en que, construido bajo el esquema racional y científico de la arquitectura sentimental, el museo, al menos desde como lo conciben sus principales creadores y el discurso creado en torno a este momento “fundacional”, se asume como reproductor de experiencias. A partir del ejemplo del Altes Museum, considerado como el ejemplo paradigmático de este fenómeno por la historiografía de la arquitectura –y considerando también, que a partir de este ejemplo podríamos entender el éxito de la tipología a lo largo de todo el siglo XIX – intentaré demostrar entonces la forma en que el nacionalismo, como “necesidad objetiva de homogeneidad”²¹⁷ y también como *productora de comunidades*, hace del museo un instrumento bio-político²¹⁸.

²¹⁷ Gellner, *Op. Cit.*, p. 67

²¹⁸ Pese a las numerosas construcciones similares, el Altes Museum resulta ser el primer en su tipo por ser la primera estructura con estas características en ser construida, el Altes Museum ha quedado guardado en la historiografía como el primer museo de la Ilustración. Pese a que la proyección de museos con características similares al de Schinkel habían sido proyectados desde el siglo XVIII, la estructura prusiana fue la primera en llevarse a una práctica.

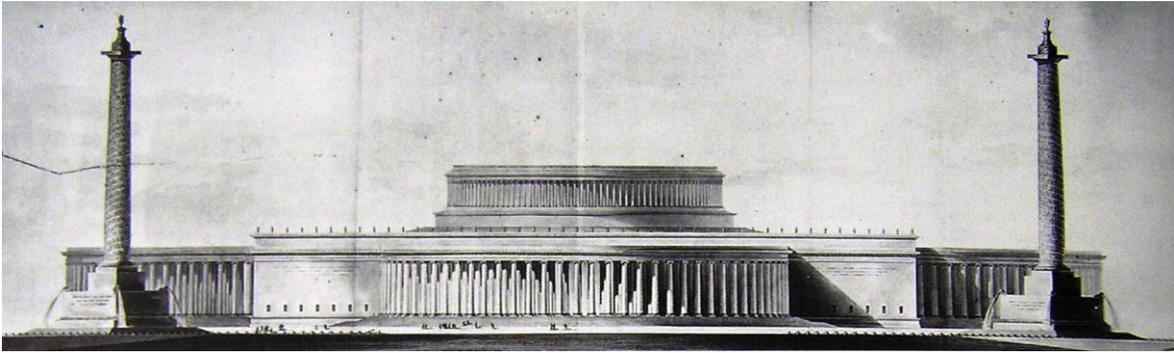


Imagen 15. Vista frontal del planteamiento de Boullée.

El museo en la teoría de la arquitectura ilustrada

La necesidad por tener un espacio para la exhibición ha sido una constante en el devenir del ser humano que puede ser trazado desde que este se encontró frente a la necesidad por coleccionar y almacenar objetos de todo tipo. El espacio tradicionalmente denominado como museo de esta forma, puede bien tener una traza genealógico que nos remitiría a un estudio antropológico sobre el coleccionismo de objetos y conocimientos. Sin embargo, lo que esta investigación trata de destacar es el giro en que la idea de este espacio se hizo la idea práctica de un espacio público y de instrucción masiva. Necesariamente, en este sentido, la aparición de un espacio de este tipo, al menos para la teoría arquitectónica, tiene que remitirse a la teoría ilustrada del siglo XVIII en donde como ya hemos visto, surgen ideas como la tipología y el carácter que permiten asumir a la arquitectura como un grafema de comunicación social –condición de posibilidad para la conceptualización de un espacio público a través de lo arquitectónico–.

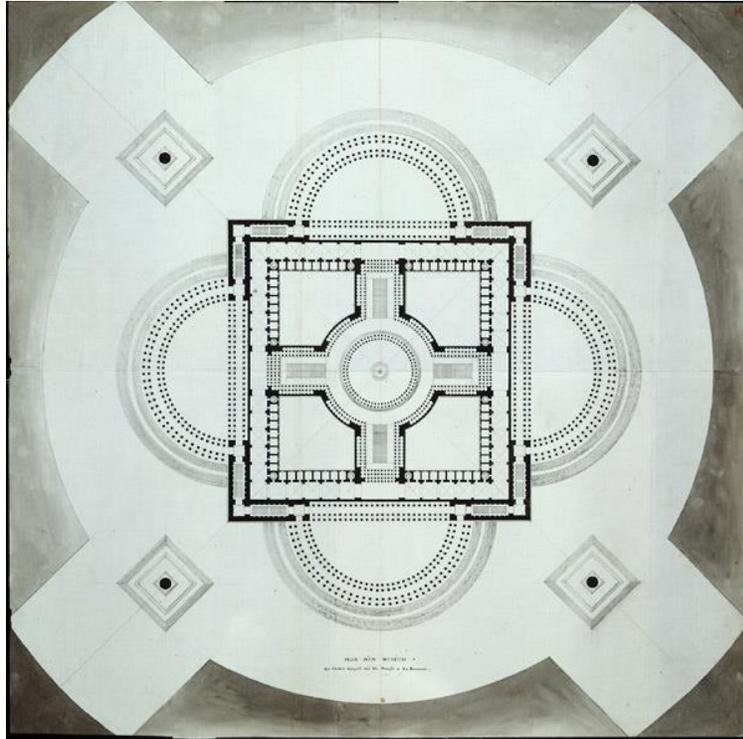


Imagen 16. Vista en planta del proyecto de Boullée. La distribución básica del proyectos se da en torno a una rotonda central distribuida a través de cuatro grandes pabellones o galerías.



Imagen 17. Vista del interior de la rotonda. La pretensión de Boullée a través de la monumentalidad era crear un espacio de deleite para un público pensado ya como masivo.

Es posible encontrar así numerosas conceptualizaciones que anteceden ya a la idea moderna del museo como espacio público desde la primera mitad del siglo XVIII. El historiador de la arquitectura de los museos, Alfonso Muñoz Cosme ha encontrado indicios del concepto moderno del espacio estético desde 1742, cuando el escritor y coleccionista italiano Francesco Algarotti proyectó la construcción de un espacio para la contemplación pública, como entonces era entendida con sus respectivas limitaciones,²¹⁹ del arte a través de algunos esquemas que sugieren vagamente una arquitectura sentimental. De igual forma, Muñoz Cosme ha señalado un antecedente a este tipo de ideas en ejemplos como el del fraile benedictino Martín Sarmiento, quien proponiendo el espacio estético de una manera que sorprendentemente antedecía a Burke sobre la explotación de la rotonda como objeto de sublimación hacia ver que la idea se había trasladado ya también a un dispositivo público.²²⁰ Sin embargo, la influencia de estos arquitectos en las academias y escuelas de constructores para la posteridad es prácticamente nula.

Las conceptualizaciones que más influirían sobre la teoría y la práctica vendrían hasta la segunda mitad del siglo XVIII, principalmente a partir de los modelos experimentales de los arquitectos franceses Etienne-Louis Boullée y Jean-Nicolas Durand, quienes insertos en el ámbito académico-institucional, pudieron encontrar tanto los medios para desarrollar al máximo sus ideas como el lugar adecuado para la difusión a otros arquitectos alrededor de la comunidades intelectuales europeas.

Por una parte, Boullée, quien como ya lo exploramos en el capítulo anterior construyó sus ideas con base en los sentimentalismos expuestos por Burke y la filosofía estética, creó en 1783 la idea base del museo como espacio sentimental que se convirtió en la tipología modelo para la posteridad. El museo aparecía conceptualizado como similar a los otros proyectos idealizados como el Cenotafio a Newton que vimos en el anterior capítulo, en la que se trataba de generar sensaciones a partir de los efectos de la monumentalidad y el terror a partir de lo sublime convertido ya en político. (Imagen 15 y 16).

El proyecto formaba parte de otros diseños similares en torno a una *estética pública*, en los cuales Boullée se dedicó principalmente a conceptualizar bajo la

²¹⁹ Cf. nota 104

²²⁰ Alfonso Muñoz Cosme, *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de museos*, Asturias, Ediciones Trea, 2007, p. 47

reapropiación del esquema clásico-racionalista²²¹, iglesias, bibliotecas y teatros en donde los juegos de luces adquirieron el principal papel de “excitar en nosotros una profunda veneración²²²”, de manera análoga a lo que ya había sido establecido anteriormente en sus edificios públicos. (imagen 17) En este sentido, el museo, principalmente a través de la rotonda nombrada como “Templo de la fama²²³”, se proyectaba como análogo a otras estructuras ya esbozadas anteriormente en las que el principio de la conmoción estética era un articulador sumamente importante para los proyectos y que por tanto, lo hacían potencialmente útil para la comunicación y la organización pública.

Tanto el museo de Boullée como las otras propuestas sin embargo, nunca fueron construidas debido a sus excesivas proporciones así como a la falta de una planeación constructiva o una ingeniería que hiciera posible el levantamiento de estas estructuras (se podría argumentar también, ante la falta de un programa político que necesitara coyunturalmente de la operatividad del dispositivo). No obstante, es innegable que este arquitecto significó una gran influencia para los arquitectos, pues sus diseños aplicados ya a proyectos concretos para espacios de la vida pública pudieron significar la idea de construir con base en la exaltación estética para cualquier espacio y en particular, para el paradigma del museo como institución pública.

En 1805, el arquitecto francés Jean-Nicolas Louis Durand haría “construible” la idea de Boullée, cuando en su publicación *Précis des Leçons d'architecture données à l'école polytechnique*²²⁴ realizó varias reinterpretaciones del modelo sentimental del museo que compartía elementos como una rotonda y un ritual espacial creado alrededor de ella que sin embargo, no tenía proporciones exageradas y hacia posible pensar en esta propuesta como una realidad fáctica. (imagen 17) En estas proyecciones, el museo presentaba la misma distribución de un edificio cuadrangular, con cuatro grandes secciones y galerías distribuidas en torno a una gran rotonda central, similar en los preceptos constructivos a la de Boullée.

Mediante influencias de la cúpula del Panteón romano, Durand diseñó todo un flujo de expectación a partir del sensacionalismo en una sola estructura (rotonda) y que

²²¹ Pues se utilizan elementos del canon clásico como las columnas y las escalinatas que sin embargo ya no descansan en las proporciones naturales de la teoría vitrubiana.

²²² E.L. Boullée, *Op. Cit.*, p. 62

²²³ E. Kaufmann, *Op. Cit.*, p. 98

²²⁴ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des Leçons d'architecture données à l'école polytechnique 1802–1805*, trad.. David Britt, Getty Publications Program, Los Angeles, 2000, pp. 5 – 83

en algunos proyectos se complementaban con pequeñas salas con estructuras similares de menores dimensiones. Durand, quien ya desde 1779 había diseñado una propuesta de museo en el Gran Premio de la Académie d'Architecture de Paris que era una prácticamente una copia de la idea monumental de Boullée²²⁵, hacia una descripción personalizada de cada uno de los elementos que se necesitaban para hacer de un edificio una parte fundamental de la comunicación social. De esta manera sentaba las bases para hacer un espacio también ligado a las gestión de las artes, a la exhibición y al estudio²²⁶. (imagen 18) Durand, al estar inserto en un ámbito académico de mayor difusión al ser profesor titular de la entonces recién fundada Ecole Polytechnique²²⁷ y al presentar ideas mayormente relacionadas con la ingeniería en torno a la construcción del museo, pudo tener mayor influencia y su modelo resultó entonces la primera propuesta concreta sobre este nuevo tipo de espacio. Lo importante, de este modo, es ver cómo se “aterrizó” la propuesta de Boullée en varias propuestas que creaban la idea de un “programa espacial” de galerías distribuido en torno a un elemento central de sublimación a partir ya de un modelo a seguir.²²⁸

Ahora bien, considerar a los dos arquitectos mencionados como los principales responsables de la invención de la tipología del museo moderno así como de su establecimiento como institución resultaría erróneo, además de superficial. Es decir, si bien sus proyecciones son las más difundidas y cercanas al paradigma del museo ya como público, la idea del espacio de exhibición relacionado con un lugar de lo sentimental bajo la lógica gubernamental, también se había desarrollado en personajes que no aunque no eran arquitectos no estaban necesariamente alejados de la teoría y las ideas en torno a lo que conceptualicé como economía de lo sentimental.

²²⁵ Este diseño sin embargo se basaba aún en grandes proporciones que hacían inconstruible este proyecto. Cf. Durand, *Op. Cit.* p. 4

²²⁶ Durand, sin embargo, no reconocía el carácter sentimental de sus edificios como sí lo podrían indicar arquitectos como Ledoux y Boullée. En este sentido, Durand, hablando del museo como similar a la librería refería que éste es un espacio y “un *tesoro público* que consagra lo más precioso de los depósitos, el conocimiento de la humanidad y [...] un templo consagrado al estudio.” Cf. Durand, *Op. Cit.*, p. 160

²²⁷ K. Frampton, *Op. Cit.*, p. 15

²²⁸ Es necesario recordar que Durand es un arquitecto que creía en que a través de la correcta distribución espacial –a través del edificio– se podía crear una ciudadanía y una mejor convivencia. Por este motivo, en su tratado, Durand realizó una extensa exposición sobre la manera de construir edificios públicos entre los que destacaba templos, palacios, librerías, cortes, palacios de justicia, escuelas, librerías, observatorios, faros, mercados, teatros, baños, hospitales y prisiones.

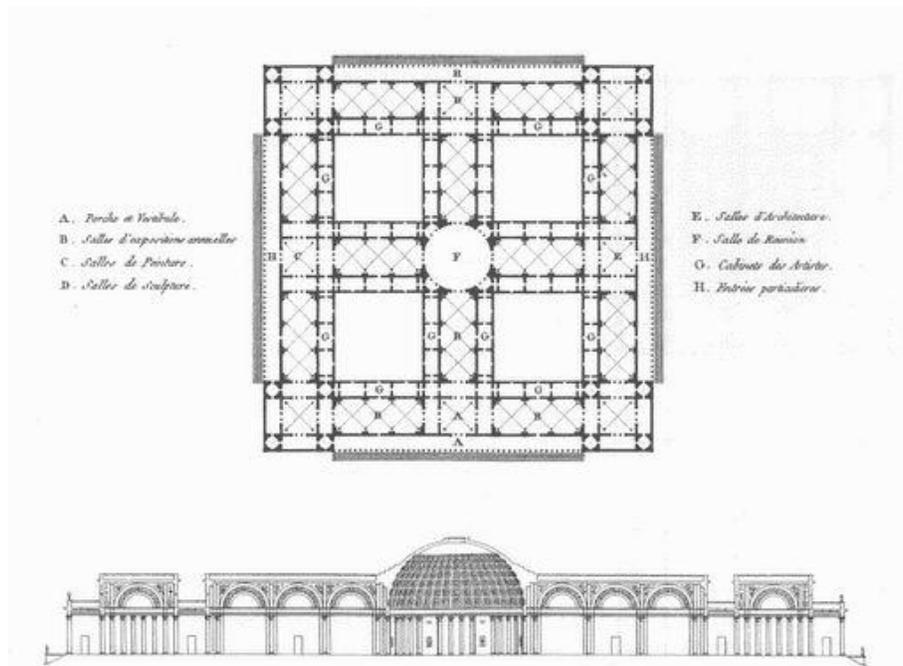


Imagen 18. Vista en planta y vista seccional del proyecto de Durand. Se mantienen las características del museo palacio de Boullée pensando también en la interacción masiva.

Anterior a la publicación de Durand, el arqueólogo francés Alexandre Lenoir convirtió al antiguo convento de los Petits Agustins en un espacio destinado a la exhibición pública cuando inauguró en el año de 1795 el *Musée national des Monuments Français*. A pesar de que Lenoir no había recibido propiamente una formación como arquitecto, tenía una clara idea de lo que el espacio museal como una estructura sentimental²²⁹, así como del carácter político, en términos estéticos y análogamente médicos, que ello implicaba:

Un museo debe responder a dos puntos de vista en cuanto a su institución: el político y el de la instrucción pública; desde el punto de vista político, debe establecerse con el esplendor la magnificencia suficientes para hablar a los ojos de todo el mundo (...); desde el punto de vista de la instrucción, debe incluir todo lo que las artes y las ciencias reunidos pueden ofrecer a la enseñanza pública.

Lo interesante es que en cuanto a las dinámicas de la arquitectura y el espacio, así como lo concerniente a sus características, Lenoir enmarcó la remodelación del convento como museo con los paradigmas de la sublimación cercanos a su tiempo y que en cierta forma

²²⁹ Alexandre Lenoir citado por A. Vidler, *Op. Cit.*, p. 252

nos recuerdan al terror esbozado por Piranesi y las reformas arquitectónicas carcelarias: “La luz sombría que ilumina este lugar es nuevamente una imitación de la época; magia mediante la cual se mantenía perpetuamente en estado de debilidad a los seres que la superstición había azotado con el pavor”²³⁰. Lenoir, de esta forma, nos daba las pautas para en un espacio-museo ya a la altura de las exigencias del momento, y que si bien, no están aún pensadas para ser efectivas a un nivel masivo, están determinadas intrínsecamente bajo el marco de la “pedagogía afectiva”. (Imagen 19)

Lo anterior nos sugiere entender algunas consideraciones que nos llevan a comprender la necesidad por concebir una estructura de este tipo, así como su uso posterior con fines estatalizados. Es decir, más allá del ingenio y de la necesidad por una exaltación estética siguiendo los planteamientos de Boullée y Durand, así como de la génesis de la arquitectura científica, el museo respondía a una necesidad histórica: la de la economía de lo sensible; lejos de este paradigma, sostengo, el esbozo de las estructuras sublimes y mucho menos, su puesta en práctica en el contexto urbano occidental habría sido concebible.

De tal modo que, al igual que no podemos entender el desarrollo de estas categorías, que anteriormente explicamos a partir de la “cientifización” de la arquitectura si no comprendemos la imperante necesidad de una época por crear instrumentos de subjetivación a partir de la vertiente que he sugerido como anteriormente lo pudimos



Imagen 19. Charles Marie Bouton, *La folie de Charles VI, vue de la salle du XIV siècle au Musée de Monuments Français*, 1817. En la pintura se aprecia la intención por retratar el sentimentalismo análogo a los Carcieri por parte de Lenoir.

²³⁰ *Ibíd.*, p. 252

explorar con los ejemplos de la ciudad ideal de Ledoux y de las reformas carcelarias a partir de elementos estéticos. Estas condiciones, sugiero, fueron principalmente la idea de hacer de la gestión de artes, así como de su exhibición, un asunto estatal y en cierto sentido, parte de un itinerario de orgullo nacional a partir de lo sentado por la “nacionalización de las artes” en el marco del triunfo de la Revolución Francesa. Es decir, cuando en 1793, la Revolución expropió la colección de la corte y la puso al alcance del pueblo bajo el pretexto democrático, podemos decir, se hizo necesaria también la idea de probar una institución que especializara estos tintes de “soberanía popular”: una democratización estética para lo que tentativamente, podríamos llamar ya un intento por masificar, bajo la lógica soberana-democrática, estos espacios.

Democratización estética y nacionalización de las artes

El 10 de Agosto de 1793, en el aniversario del triunfo de la revolución sobre la monarquía y en la misma fecha en que nacía la Asamblea Nacional, se inauguraba la exhibición de la mayor colección de arte en el mundo albergada en el otrora Palacio Nacional establecido ya como Museo de Nacional. El museo se había establecido como referente de la estabilidad del sector revolucionario, cuyo compromiso con la soberanía y la democracia había quedado reflejado en el hecho de abrir a todo al público la colección que anteriormente había pertenecido únicamente al deleite de la monarquía²³¹. La instaurada República Francesa entonces, tomó como referente la expropiación de la colección, para demostrar su compromiso con la soberanía y con la democracia y pudo llevar a cabo el proyecto de abrir el Louvre como espacio público que había estado ya planeado desde algunas décadas antes, pero que hasta entonces había permanecido

²³¹ En este sentido, hay que recordar que es en este momento donde por primera vez se crean maquinarias para encaminar la voluntad general hacia el propósito estatal a través de la educación cívica por medio de “materialidades sentimentales” a través de himnos, canciones patrióticas, narrativas históricas, etc. Si bien esto nos puede indicar una paradoja entre Ilustración y Nacionalismo (en tanto la Ilustración, al menos la de algunos teóricos del universalismo, es un llamado al cosmopolitismo), el ejemplo de la Revolución Francesa es sin duda la primera puesta en práctica de la idea de un sistema político en donde se crea una política partiendo del concepto de soberanía popular en el que nuevas prácticas adquieren su fundamento. En este sentido, lo que intentaré demostrar es al ejercicio del arte en tanto fenómeno de las masas, bajo la misma lógica inherente para la creación de la conciencia nacional. Cf. Hans Kohn, *Op. Cit.*, pp. 16 – 29

como un proyecto ajeno a la coyuntura política²³².

Es necesario recordar que para el siglo XVIII, era todavía una práctica recurrente para las monarquías el instalar colecciones en galerías y palacios para construir una legitimación “estética” para sí mismos. Es decir, estos espacios tenían el objetivo de construir narraciones y “rituales estéticos” que ayudaran al hombre monárquico a situarse a sí mismo dentro de la historia del arte, así como señalar su alta sensibilidad apoyándose en la idea del “buen gusto” proto-burgués²³³ que nos remite necesariamente, como antecedente, también a las operaciones del coleccionismo medieval y renacentista de la *Wunderkammer*. Por su puesto, lo anterior resultaba ser incompatible con los ideales de la Revolución y la Ilustración en su magnitud ideológica: el universo que resultaba ser la construcción de una narración por medio de una galería no podía estar sólo al acceso de una élite, sino que era necesario que el público pudiera tomar la decisión de pertenecer y acceder al mundo y al ritual artístico de las colecciones. Quizá el mejor testimonio de ello sea el proporcionado por el pintor Jacques-Louis David, quien luego de unirse la República Francesa, reconocía el carácter del museo como una encarnación ideológica de los ideales revolucionarios: “El museo nacional abrazará el conocimiento en toda su belleza múltiple y será la admiración del universo. Al incorporar estas grandes ideas, dignas de un pueblo libre, [...] el Museo se [...] convertirá en una de las más poderosas ilustraciones de la República Francesa”²³⁴.

Ahora bien, podemos decir que la “democratización” del Louvre no sólo responde a la necesidad de la Revolución por crear un espacio para “el pueblo” sino que también conlleva implícitamente la necesidad de la Revolución por legitimarse a sí misma. Es decir, el placer y deleite, que una colección podía generar sobre un monarca y su reducido grupo de conocedores había sido transmitido hacia la *voluntad general*; sin embargo, el valor de la colección, *como universo creador*, seguía estando ahí presente y

²³² Genevieve Bresc, *The Louvre: an architectural History*, ilustraciones de Keiichi Tahara, Nueva York, Ed. Vendome, 1995, p. 80

²³³ Señala Carol Duncan acerca de la relación entre coleccionismo, estatus social y musealidad que esta: “Era un transformador poderoso, capaz de convertir los signos de lujo, estatus o esplendor en depósitos de tesoros espirituales, la herencia y el orgullo de toda la nación. Organizadas cronológicamente y en categorías nacionales a lo largo de los corredores del museo, las obras de arte se convierten en testigos de la presencia del “genio”, productos culturales que marcan el curso de la civilización en naciones e individuos.”²³³ C. Duncan, *Op. Cit.*, p. 27

²³⁴ Jacques-Louis David citado por Thomas W. Gaehtgens, *Op. Cit.*, p. 222

la galería operaba de la misma forma, solo que para distintas necesidades. En efecto, la estructura del Louvre convertido ahora en Museo Nacional utilizaba la misma capacidad comunicativa de la narración de la colección para construir un efecto, que anterior era del monarca y ahora, al menos en su pretensión discursiva, era del pueblo²³⁵.

Hablando en términos del dispositivo que hasta aquí se ha querido mostrar, muy pronto se hizo evidente la necesidad por llevar a la práctica una pedagogía mayormente potente en cuanto a su materialidad como la ya señalada por Lenoir. Pese a la construcción de una nueva retórica de la colección que tenía el propósito de mostrar a la historia de Francia como parte de un proceso de civilización, el referente sensible quedó pronto rebasado frente a la capacidad comunicativa masiva que un museo de ese tipo necesitaba. Para 1796, el museo cerró sus puertas para dar pie a una construcción más grande que pudiera operar frente a las nuevas necesidades tanto de gestión como de instrucción a un público cada vez enfocado hacia una masividad. De esta forma, la estructura sufrió múltiples modificaciones en el periodo que abarca su inauguración hasta la caída de Napoleón; todas y cada una de ellas respondían a la necesidad de ampliarse, ya sea por la insuficiencia del espacio así como a la creciente colección de obras que las campañas napoleónicas, y la costumbre por parte de Napoleón de adquirir colecciones de arte como botín, trajo consigo. Sin embargo, destacaremos dos remodelaciones que para efectos de esta investigación son relevantes.

La primera de ellas estuvo a cargo del arquitecto Jean-Arnaud Raymond, quien bajo un diseño de Cheval de Saint Hubert convirtió las galerías y los pasillos del Louvre en un flujo continuo de movimiento al quitar algunas de las paredes para convertirlas en arcos delimitados por columnas que señalaban la transición de una parte de la colección a otra y que creaban una especie de ritual espacial que indicaba –y controlaba– los flujos del espectador. Así mismo, se estableció a la Rotonda de Marte como el vestíbulo de entrada, a partir del cual se articulaba todo el itinerario artístico del museo²³⁶ y que bien podríamos pensar ya como cercano a las ideas esbozadas contemporáneamente por los

²³⁵ La nacionalización del museo corresponde a un momento en donde prácticamente cualquier espacio ya sean librerías, hospitales, ministerios, etc., se convierte en “nacionales” una vez que ya no están sujetos a los designios del rey sino al estado burgués emergente y la lógica de la congruencia entre población y nación. En la última década del siglo XVIII en Francia es posible rastrear este cambio de manera radical en un sinnúmero de instituciones que ahora llevan el nombre “nacional”. Cf. Joep Leerssen, *National thought in Europe. A cultural History*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 89

²³⁶ G. Bresc, *Op. Cit.*, p. 86

arquitectos del museo monumental que antes mencionamos. La segunda respondió ya al momento de la instauración napoleónica. Para 1803, el museo que había sido renombrado Museo de Napoleón vio la inclusión de una escalinata de grandes proporciones y con un gesto hacia lo monumental desde la reinterpretación del neoclasicismo ilustrado, así como lunetas y otros espacios “públicos” que a cargo de los arquitectos Pierre Fontaine y Charlse Percier, encaminaron la espacialidad del museo a una retórica nacionalista de un corte casi militar²³⁷. A pesar de no ser del todo una estructura destinada desde sus orígenes para albergar un museo, el Louvre demostró así su potencial ritualista y la efectividad de la arquitectura como modificadora social de entonces, al transformarse, mediante algunas reformas arquitectónicas en un ritual espacial encaminado ya, a una voluntad política nacional. ²³⁸

El caso del Altes Museum

Sería quizá la perfección de un nuevo método de comprender al mundo si las bellas artes tomaran la delantera, así como en la ciencia el experimento antecede al descubrimiento.

Karl Friedrich Schinkel, 1812.

La idea de hacer el museo como público al mismo tiempo que un instrumento para los nacionalismos de este modo, se tiene que entender necesariamente como una consecuencia por el afán de convertir a las instituciones en una extensión materializada si bien todavía no de la nación, sí del Estado –y el poder soberano– y la “voluntad general” (transformada entonces en *voluntad estética general*) a partir del referente revolucionario francés, y lo que podríamos conceptualizar como una espacialización, tanto a nivel discursivo como fáctico, de la soberanía popular.

Ahora bien, en tanto esta investigación se ha propuesto exponer al museo como dispositivo emocional dentro de las nuevas lógicas de ingeniería política del pensamiento ilustrado científico, debo decir nuevamente que la extensión del poder institucional al nuevo ámbito museal se trasladó entonces no sólo a través de un simbolismo que

²³⁷ *Ibíd.*, p. 92

²³⁸ Me refiero a la lógica política-cultural que G. Bresc resume como la idea de “que la cultura y las bellas artes podían mejorar y enriquecer la calidad de la vida nacional”. *Ibíd.*, p. 43

extendía el afán de crear una educación nacional por medio de la instrucción, sino que había entonces mecanismos que generaban reacciones principalmente a partir de la exaltación de lo emocional en la arquitectura del museo y sobre el referente dócil de la máquina-sensible. Si bien, estas no están presentes en los ejemplos paradigmáticos como el Louvre, el referente emocional será de suma importancia para edificios como el de Lenoir y sobre todo, para el museo-palacio que será la constante durante el siglo XIX. El museo que representa una unión de todos estos elementos de una manera más clara y concisa viene a través del arquitecto Karl Friedrich Schinkel, quien en busca de crear una máquina o un dispositivo nacionalista, encontró en la arquitectura del museo-palacio un instrumento predilecto para la creación de subjetividades nacionalistas en medio, precisamente, de una crisis de organización prusiana.

La idea de construir un espacio destinado para las artes en la capital prusiana puede rastrearse desde finales del siglo XVIII, cuando figuras como Aloys Hirt²³⁹, director de la Academia de las Artes de Berlín, John Henry, director de la *Kunstammer* y el gestor cultural e intelectual, Wilhem Von Humboldt, generaron propuestas para solucionar los problemas en torno a la administración de las colecciones del Estado bajo la entonces innovadora propuesta del *Den Gibelden Stat* (Estado de Cultura), como entonces se le conceptualizó a esta suerte de operatividad política ilustrada. Sin embargo, estas propuestas carecieron de un sentido pedagógico y mucho menos, tienen presente la idea de hacer un espacio para la instrucción masiva a través del deleite estético y el paradigma ilustrado. Es por demás interesante considerar que estas propuestas nunca tuvieron una gran relevancia para la administración y no sería hasta la propuesta del dispositivo arquitectónico de Schinkel que se despierta el interés por gestionar el proyecto para la construcción de un espacio puramente estético; el primero en la historia de Prusia.²⁴⁰

²³⁹ Alois Hirt presentó en 1797 una propuesta para edificar un espacio de exhibición que estaba planeado para servir como un espacio de estudio. Hirt, fuertemente influenciado por Schiller, consideraba como fundamental la exposición de piezas de arte para la creación de una mejor vida nacional, en la que se incluía una mejora en la calidad de vida de los habitantes con miras a crear una mejor mano de obra y generar por tanto, una mayor riqueza para el estado prusiano. La propuesta de Hirt, sin embargo, quedó descartada tras la muerte de Federico Guillermo II, quien estaba a cargo del mecenazgo de Hirt. Cuando entró Federico III, la propuesta de Hirt quedó descartada por ser una pérdida de recursos. Cf. Steven Moyano, "Quality vs. History: Schinkel's Altes Museum and prussian Arts Policy" en *The art bulletin*, Vol. 72, No. 4, Nueva York, Colleague Art Association, Diciembre de 1990, p. 586

²⁴⁰ Douglas Crimp, *Op. Cit.*, p. 290

Anterior a la construcción del Altes Museum, Prusia enfrentó una crisis en cuanto a su administración estatal y artística, provocada por la guerra franco-prusiana en la que el ejército napoleónico vencedor, se instauró de 1807 a 1815 en la capital prusiana, en donde a la par de absorber las funciones del Estado, los franceses se asumieron como directores de los asuntos concernientes a la exposición de las artes y al mantenimiento y funcionamiento de la cultura²⁴¹. Luego de la derrota de los prusianos en la batalla de Jena-Auerstätt frente a los franceses, el ejército napoleónico tomó como premio de guerra una parte importante de la colección prusiana entonces expuesta en la *Kunstammer* que pasó a ser exhibida en el entonces llamado Museo de Napoleón, como se refería al Louvre en ese momento. El evento que representó un fuerte golpe al orgullo prusiano, significó también para los germanos, tanto un detonante para el germinal nacionalismo como el paso hacia una nueva institucionalización de las artes y hacia una nueva concepción sobre el patronato estatal referente a lo estético. Anteriormente, no existían ni un control ni un registro sobre las propiedades de la monarquía y que tuvo como consecuencia, entre otras cosas, un desconocimiento de las piezas perdidas durante el saqueo así como problemas en torno a la administración. Como consecuencia, para 1810, por ejemplo, se creó un decreto real para hacer inventarios de la colección a la par que se decide crear una institución específica para la preservación del coleccionismo, dependiente del Ministerio de Cultura presidido por el propio von Humboldt.²⁴²

En 1815, las llamadas “Guerras de Liberación” llegaron a un fin cuando el ejército prusiano logró derrotar a los franceses. Inmediatamente después de la victoria, las piezas confiscadas por Napoleón regresaron a Berlín y fueron exhibidas públicamente en la Academia de las Artes, en un acto que bien puede ser ya catalogado como de mero orgullo nacional más allá del interés democrático y estético que algunos teóricos del pensamiento ilustrado podrían sugerir. La idea, sin embargo, sería problemática precisamente en torno a la democratización y también, sobre la base de la experiencia “comunitaria” que las artes podían tener para la vida social, según lo establecimos a partir de las directrices de una política estética en el capítulo I. Y es que, tan sólo dos años después de la fundación de la primera exhibición para el caso prusiano, la Academia de las Artes de Berlín se declaró a sí misma insuficiente tanto para albergar la colección

²⁴¹ Stefan Berger, “National museums in between nationalism, imperialism and regionalism” en Peter Aronsson y Gabriella Elgenius (eds.), *Op. Cit.*, p. 21

²⁴² *Idem.*

como para fungir como una institución. Es en entonces, cuando desde la administración estatal se decide por primera vez en la historia prusiana, en crear un proyecto institucional que tenga la finalidad intrínseca de ser un espacio pensado para la exhibición pública de las artes.²⁴³

A principios de 1822, cuando se abrieron las bases para concursar tanto en el diseño arquitectónico del modelo institución, como en la proyección del espacio urbano de la principal plaza de Berlín, el arquitecto de la corte Fredrich Rabe ganó la primera licitación que sin embargo, sería luego desechada en parte por problemas relacionados a las fallas constructivas y problemas relacionados en torno a la organización dinámica, como también, por su falta de apego a las directrices que se habían señalado en torno a la arquitectura monumental y parlante siguiendo el ejemplo de los teóricos franceses y de la reforma social a través del espacio.²⁴⁴ El proyecto que ocupó el lugar entonces, fue el del Schinkel, quien en ese momento iniciaba su carrera como arquitecto y funcionario público, fungiendo como director de la *Oberbaudeputation* (Comisión de Obras) y que años antes, había sido comisionado como principal responsable de la reestructuración urbana de Berlín tras la guerra por designio de Von Humboldt en el ya mencionado proyecto del Estado de Cultura²⁴⁵. El 25 de julio de 1822 fue aprobado de manera inmediata y prácticamente sin cuestionamientos, apoyado además por figuras importantes en la reforma educativa prusiana de principios del siglo, como Karl Von Altenstein, que en 1817 había creado el “Ministerio de asuntos espirituales, educativos y médicos”²⁴⁶, que sin duda se debe de sumar a esta lectura como parte de la dinámica correctiva médica-estética de la Ilustración.

²⁴³ S. Moyano, *Op. Cit.*, , p. 586

²⁴⁴ T. Gaehtgens, *Op. Cit.*, p. 289

²⁴⁵ B. Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel: an Architecture for Prussia*, p. 46

²⁴⁶ Von Altenstein fue una de las figuras que también destacó para la idea de comunidad estética como reforma social en este contexto. La influencia de Altenstein en el museo sin embargo, se da principalmente en torno a su énfasis por generar un coleccionismo académico y por impulsar el estudio de las museologías desde las universidades. T. Gaehtgens, *Op. Cit.*, P. 287

La rotonda de los hombres ilustres: deleitar para instruir

“Nada ejerce una influencia tan difundida sobre el carácter como la expresión de lo espiritual a través de los sentidos: lo sublime, lo simple, lo bello en todas las obras de la naturaleza y los productos del arte que nos rodean”.

Wilhem Von Humboldt, *Berlinische Monatsschrift*²⁴⁷, 1792

A pesar de la crítica por parte de algunas figuras como el propio Hirt al proyecto de Schinkel, este fue aceptado sin mayores cuestionamientos encontrando no sólo un visto bueno estatal sino una aprobación entre los círculos académicos de arquitectos.²⁴⁸ Este hecho nos indica, por una parte, que la necesidad por crear un espacio que fuera capaz de sostener a las colecciones era apremiante y por lo tanto, necesitaba de una propuesta concreta rápidamente. No obstante, siguiendo la interpretación del museo y la arquitectura que hasta aquí he dado, puedo proponer también que la rápida aceptación del proyecto de Schinkel radica no tanto en su solución espacial al problema coleccionista como sí a la necesidad por crear un dispositivo a partir de la exaltación estética de la arquitectura y las directrices para el “despertar de nuestras sensaciones”, a propósito de la teorización de Le Camus de Mézières y para las dinámicas socio espaciales, según habían quedado clarificadas por propuestas como la de Ledoux.

Es decir, anteriormente, había propuestas concretas y sin problemas estructurales que podían generar la tan apremiada solución a las necesidades espaciales de la gestión del arte y que en algunos casos, como en la propuesta de Hirt²⁴⁹, se complementaban

²⁴⁷ La cita proviene de la revista principal de difusión filosófica en Berlín.

²⁴⁸ Hirt consideraba que el planteamiento de Schinkel podía reducirse a dos plantas simples sin la necesidad de tener una rotonda y las columnas de la parte frontal. El programa de Hirt tenía la finalidad de convertirse mayormente en un estudio privado que en un espacio público. D. Crimp, *Op. Cit.*, p. 296

²⁴⁹ Hirt que había sido inicialmente nombrado dentro de la comisión encargada de la construcción del nuevo museo, sería posteriormente removido debido a diversas polémicas que desataron sus constantes críticas expresadas en la revista *Jahrbuch der Preussischen Kunstammlungen* (dirigida por Hegel) hacia Schinkel y su colaborador más cercano Waagen²⁴⁹. No obstante, Hirt tuvo una victoria un tanto azarosa, pues sobre el rechazo general, la inscripción que hoy en día cubre el frontón Altes Museum es la misma que el crítico prusiano esbozó.

con centros de estudio y bibliotecas, como su propio proyecto para ampliar la Academia de Ciencias, en cuyo diseño se proyectaba una galería que pretendía servir como estudio al agrupar los objetos en torno a su visibilidad para ser estudiados y dibujados²⁵⁰. Empero, sostengo, para el referente de la arquitectura ilustrada racionalizada, el espacio arquitectónico debía de servir igualmente para organizar y encausar la vida social.

De tal modo que la estructura que bajo el paradigma de la Ilustración se debía asumir como capaz de comunicar e insertarse en el contexto social no podía ser un lugar producido para el estudio; se necesitaba utilizar este lugar para hablar sobre el orden social y un espacio para crear una extensión del poder estatal. Así mismo, la Revolución Francesa y la nacionalización de la colección del arte habían puesto en la mesa un nuevo artefacto material cuyas grandes dimensiones lo convirtieran inmediatamente en una suerte de dispositivo para con las retóricas nacionalistas y la nueva lógica de la soberanía popular. En medio de estos conflictos, resultaba ya impensable proponer una galería-estudio²⁵¹, cuando el arte debería de ser para todos y cuando el Estado –y la nación–

La inscripción en la que se puede leer “Friedrich Wilhelm III fundó este museo para el estudio de objetos antiguos de toda clase y de las bellas artes en 1828” (“FRIDERICUS GUILIELMUS III STUDIO ANTIQUITATIS OMNIGENIAE ET ARTIUM LIBERALIUM MUSEUM CONSTITUIT MDCCCXXVIII”) no estuvo sin embargo exenta de toda clase de críticas. La comisión que se encargó del dictado de la inscripción, en donde había tanto filólogos como filósofos y otros pensadores como Alexandre von Humboldt siempre se mostró escéptica de la misión que Hirt le encargaba al museo mediante tal frase.

Resulta complicado entender el hecho de que se haya criticado esta inscripción, sobre todo considerando que se trataba de la estructura que serviría de modelo para la construcción de museos en todo el siglo XIX. El rechazo a la inscripción no recaería sin embargo, en la palabra museo, sino en el hecho de ser utilizado este como *estudio*. Así, el paradigma del museo como lugar de estudio había quedado superado. La idea inserta en el pensamiento ilustrado cuyo origen se remontaba a al “museo original” de Ptolomeo en Alejandría quedaba fuera del paradigma de la arquitectura con una función social; su carácter, según había sido establecido por los pensadores franceses ya no estaba determinado solamente por su función, sino por su capacidad comunicativa. Destacan, por otra parte, otras propuestas como la del propio Schleiermaher, quien influido por las propuestas pedagógicas de Von Humboldt años antes propuso la inscripción: “Para despertar un sentido de las bellas artes como una de las ramas más importantes de la cultura humana en cada uno y para proporcionar el alimento y un cultivo siempre fino a los ya despertados”. Cf. Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia*, Nueva York, Rizzoli, 1994, p. 84

²⁵⁰El edificio, a pesar de haber servido como prototipo para el primer esbozo de museo realizado en 1800 por un joven Schinkel estaba lejos de ser la solución adecuada a la organización social que el Estado prusiano requería. Cf. Gaehtgens, *Op. Cit.*, p. 286

²⁵¹ Beverley Butler sugiere la idea del museo-estudio de Alejandría como paradigma del museo “original” de la antigüedad griega. Cf. B. Butler, *Op. Cit.* pp. 31- 63

tenían la obligación de llevar el deleite estético a las masas, según las directrices entonces sentadas por personajes como Humboldt y Altenstein. Por ello, el espacio proyectado por Schinkel era, más que un estudio, un grafema de comunicación basado en el principio de la educación estética según se conceptualizaba en su momento.

Por una parte, el museo de Schinkel estaba construido principalmente bajo el paradigma de la arquitectura monumental, que como ya hemos visto, era tanto una solución estética como una pragmática política que permitía al edificio insertarse en el marco de la administración pública. Para el arquitecto prusiano, al igual que para sus contemporáneos, es a través de esta monumentalidad que se puede conseguir una experiencia estética que se añada al programa de reestructuración urbano y político. Ejemplo de esto son algunas de las estructuras que Schinkel diseñó con anterioridad y que de manera análoga al teatro reformista de Ledoux, de acuerdo a sus palabras, se pensaban para construirse y generar experiencias a partir del principio constructivo de la belleza²⁵² que pudieran alejar a los individuos del “la turbulencia de la vida cotidiana” y de la “experiencia monótona del trabajo”²⁵³, según lo refieren las palabras de su testimonio. El caso más representativo de este fenómeno nos lo da su diseño para la *Catedral de la Liberación*, que basada en estos principios estético-políticos, Schinkel diseñó para conmemorar la victoria prusiana sobre Francia pero sobre todo, para insertarse dentro de las nuevas reformas estatales en medio del plan de reestructuración prusiana de la posguerra. (imagen anexa 1)

²⁵² A la par del efecto sensible en la arquitectura del museo, Schinkel realizó numerosos proyectos en torno a la idea del jardín como elemento estético –también bajo el concepto de lo sublime– desarrollado primero por la arquitectura inglesa del siglo XVIII. Entre sus ejemplos más famosos se encuentran el Palacio de Charlottenhof en Potsdam y el Viktoria Park en el centro de la capital. Cf. Hermann G. Pundt, “Karl Friedrich Schinkel Environmental planning of Central Berlin, en *The Journal of the Society of architectural historians*, Vol. 26, No. 2, Mayo de 1967, pp 114 – 130.

²⁵³ El texto correspondiente al proyecto de la Catedral de la Liberación se cita en alemán en Karl Friedrich Schinkel, *Das architektonische Lehrbuch*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2001, p. 71.

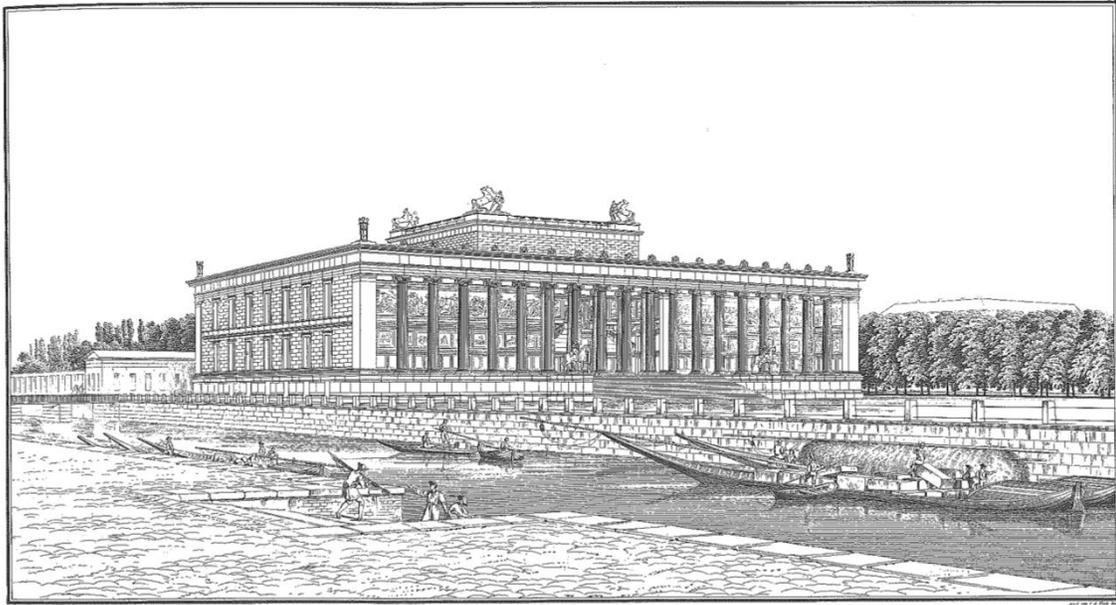


Imagen 20. Karl Friedrich Schinkel, *Perspectiva del nuevo museo de Berlín*, 1828. Las imágenes 20, 22 y 23 pertenecen a una serie de dibujos y planos del arquitecto prusiano publicados en la edición *Collection of architectural designs* de 1998.

En este sentido, el proyecto del museo por la parte exterior consta de una gran estructura distribuida bajo la tipología del palacio en donde la parte frontal del edificio se encuentra adornada de grandes columnas distribuidas sobre una grane escalinata y que soportando un frontón adornado creaban una gran impresión de monumentalidad y grandeza, a la par que se contaba con la ilusión de espacios abiertos para dar la sensación de un espacio en constante comunicación²⁵⁴. (Imagen 20) Así mismo, la estructura diseñada por el prusiano se encontraba elevada por una suerte de pedestal que tenía la pretensión de elevar al máximo la estructura con el fin de servir como elemento de ruptura entre ciudad (como experiencia fragmentada según el pensamiento del autor) y propiamente el edificio (como experiencia propiamente bella²⁵⁵); que de

²⁵⁴ Schinkel trató de crear la idea de una comunicación entre la administración estatal y la sociedad a través de un espacio abierto. Es decir, antes de entrar a la rotonda principal existe un vestíbulo que queda abierto todo el tiempo dando así la impresión de un lugar semiabierto. Schinkel tomó esta idea de los teatros romanos que carecían de una entrada fija y que estaban en constante intercambio con el entorno urbano.

²⁵⁵ Algunos críticos de Schinkel aseguran que la lectura que tenía este de la ciudad se da en torno a un escepticismo “primitivo” sobre lo ciudadano que muy bien puede ser parte del mismo fenómeno que las críticas a la era “voraz” de Goethe. En este sentido, se ha interpretado también a la arquitectura del prusiano como un intento por espacializar y reordenar las experiencias, a través de la belleza, en medio de lo que parece ser un caos urbano. Para esta interpretación, cf. Felix Saure, “Refiner of al human relations: Karl Friedrich Schinkel as an idealist theorist” en Christoph Jamme e Ian Cooper (eds.) *The Impact of idealism, Vol. 3. Aesthetics, literature and literary theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 211

acuerdo al testimonio del autor, tenían el propósito de exaltar toda la estructura para que esta pudiera “ocupar un lugar predominante en la ciudad” y para que al mismo tiempo, quebrara con “el espíritu moderno de la fugacidad, a través de la paz y el orden” ²⁵⁶. Schinkel, quien había estudiado aspectos relacionados con la perspectiva y las impresiones de los edificios clásicos durante sus viajes a Italia, pensaba como de suma importancia la impresión monumental que el edificio tenía para la moral del espectador de manera análoga a las consideraciones del arquitecto-soberano de Ledoux para el aumento de la producción salitre desde la reforma afectiva; lo que lo hacía insertarse dentro de una serie de estructuras que agrupadas en el centro de Berlín y a partir de un concreto perfil urbano, tenían la finalidad de mejorar el estilo de vida a través de la estética de la belleza de los habitantes de la ciudad.

Por otra parte, Schinkel hacía uso de la exaltación emocional de la arquitectura en el interior a partir de la construcción de una rotonda que inspirada por las ideas de Burke y las propuestas constructivas de arquitectos como Boullée, Le Camus de Mézières y Durand, generaba un juego de luces y una atmosfera del vacío y la vastedad en tanto principios operativos para la exaltación estética. Aunque no existen referentes por escrito de la influencia de estos autores en la formación profesional, la inspiración de lo sublime y lo emocional es evidente sin consideramos que, por una parte, las academias entonces se limitaban a un muy pequeño círculo (como lo intenté mostrar en el capítulo II) y donde, así como el arquitecto de la corte prusiano tuvo la oportunidad de estudiar con Durand directamente, de la misma manera pudo haber conocido los otros preceptos en torno al paradigma del arquitecto-soberano. Prueba de ello son algunos de los trabajos que Schinkel realizó como pintor y escenógrafo durante su etapa como constructor de ambientes para obras de teatro, en las que se hacía una clara referencia, sino es que una copia a algunos de los modelos de lo sublime-político burkeano y la monumentalidad arquitectónica de Boullée; mismos que en palabras del historiador del arte, James Sheehan, significaron una importante formación “para alguien cuyos edificios siempre parecen diseñados para proporcionar un escenario en el que el drama público de la vida cívica podría ser promulgada”²⁵⁷. (imagen 21)

²⁵⁶ K. F. Schinkel, *Collection of architectural desings*, Londres, Butherworth Architecture, 1989, p. 129

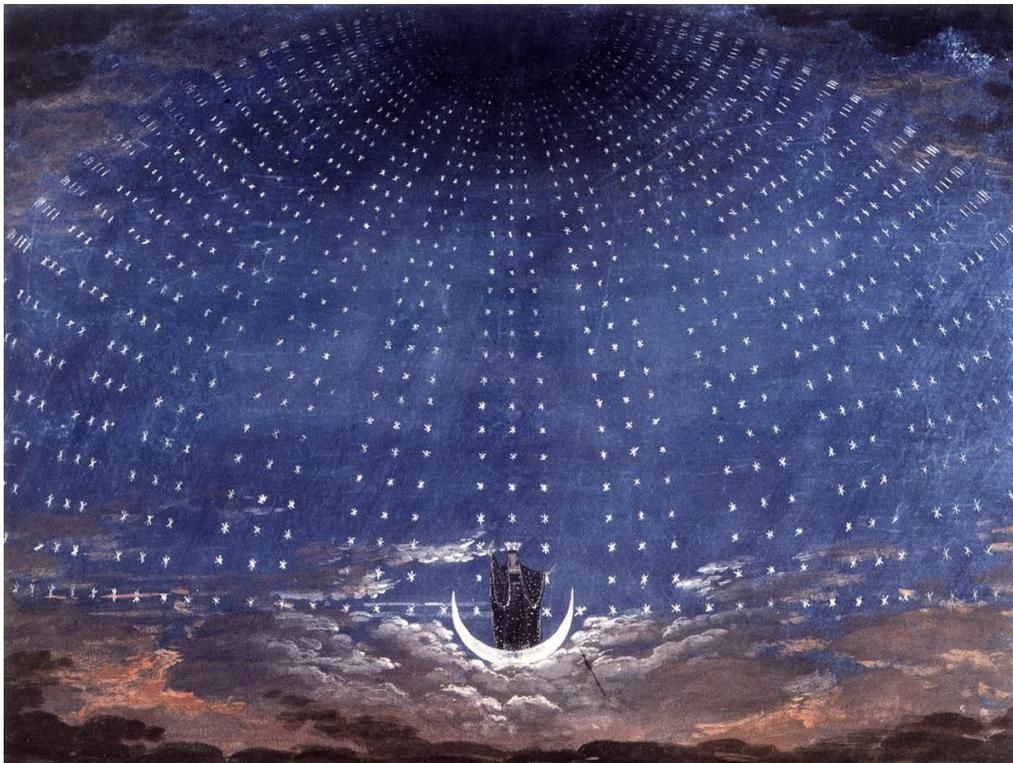


Imagen 21. Karl Friedrich Schinkel, *Diseño escenográfico para la Flauta Mágica de Mozart*, 1816. Las estrellas y la forma de la cúpula denotan el paralelismo de lo sublime y la vastedad con Burke y Boullée.

De esta manera, la estructura a la que Schinkel nombró como “Rotonda de los hombres ilustres” representaba la parte central de la construcción a partir de la cual se articulaban tanto las dos principales galerías distribuidas alrededor de esta como las pequeñas galerías del segundo piso, en una propuesta similar a la que Durand había realizado años antes y sobre todo, significaba también la parte central de la propuesta estética en tanto dinámica pública²⁵⁸. (imagen 22).

En las palabras de Schinkel, la rotonda era de suma importancia y además necesaria, pues “*Un edificio tan poderoso como el museo debe de tener un centro digno. Este debe de ser un santuario, donde se encuentran los objetos más preciosos*”; en este sentido, no sólo la rotonda servía como flujo condensador como lo podía sugerir la interpretación de la rotonda de Durand, sino que también servía como forma de exaltación y de una suerte también de politización de la arquitectura a partir de la creación de emociones encaminadas hacia un determinado fin que nos recuerdan a los apuntes del propio Boullée en torno a la elocuencia de la arquitectura pública: “La vista de

²⁵⁸ El libro de Durand que anteriormente citamos, por ejemplo, se utilizaba como guía constructiva para las academias de Italia, Berlín y Estados Unidos. Cf. Spiro Kostof, *Op. Cit.*, p. 278

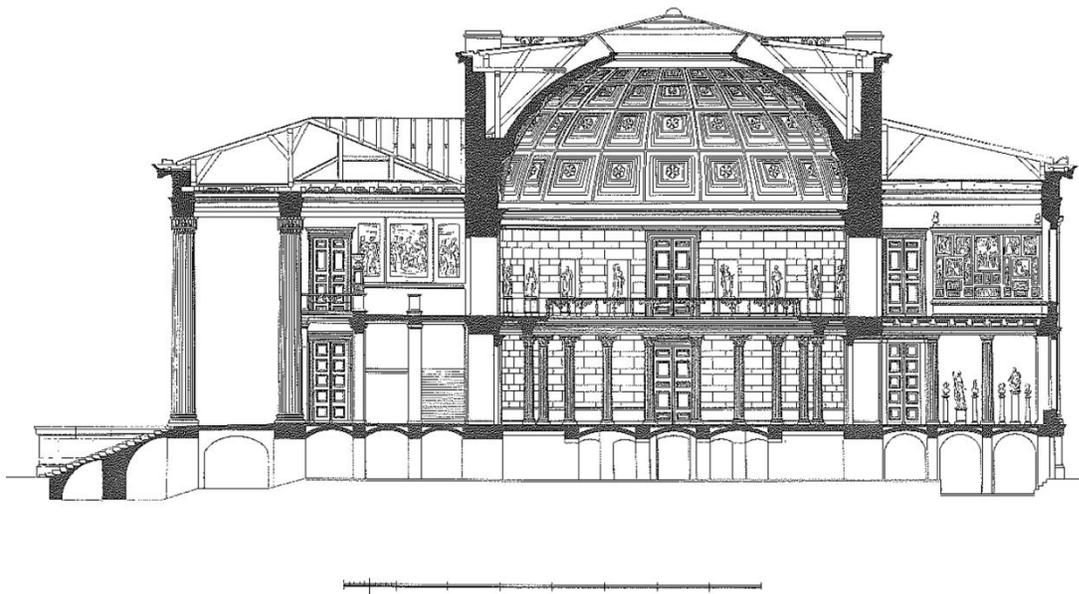


Imagen 22. Vista transversal de la rotonda.

este hermoso y exaltado espacio (la rotonda) debe crear el estado de ánimo y hacer uno susceptible al placer y el juicio que el edificio mantiene en el todo”²⁵⁹; y que al mismo tiempo nos indican ya el paralelismo del arquitecto con el paradigma ilustrado del placer y utilitarismo biopolítico.

Hay, sin embargo, diferencias. La primera radica en el hecho de que el Altes está planeado cómo una planta rectangular, que se diferenciaba de las inmensas plantas cuadradas de los planteamientos anteriores; sin embargo, destacaba la distribución de los salones galería como itinerarios repartidos alrededor de la Rotonda, mismos que aunque fueron influenciados por una visita de Schinkel al Museo de Napoleón, contiene la misma distribución espacial en torno al centro que la de los arquitectos franceses²⁶⁰. Así mismo, contraria a la idea de estos arquitectos, el espacio de Schinkel proyecta ya, en cierto sentido, un programa o un itinerario espacial a seguir a partir de un determinado flujo espacial. Es decir, las galerías de Schinkel ya no eran grandes espacios sino pequeñas salas divididas en secciones que en sus palabras, tenían la función de distribuir el programa espacial de la galería:

El espectador no está abrumado por demasiadas obras de arte vistas todas al mismo tiempo como es el caso en muchas otras galerías. Aquí, en el espacio más pequeño, el

²⁵⁹ Schinkel citado por D. Crimp, *Op. Cit.*, p. 301.

²⁶⁰ Schinkel citado por T. Gaehtgens, *Op. Cit.*, p. 296

espectador puede disfrutar de las obras de arte sin ninguna perturbación o distracción. Por otra parte, estas divisiones permiten separar las diversas escuelas de pintura, que es necesario para poner de manifiesto la esencia de cada pintura²⁶¹

y, en este sentido, hacer del museo una suerte de camino a seguir que ya se había sugerido anteriormente con las modificaciones del Louvre y que bien podríamos pensar en paralelo a los pabellones del hospital antes mencionado. De tal modo, lo importante de este proyecto y que en parte nos explica el éxito de la tipología para el siglo XIX es que por un lado, se siguen los principios sentimentalistas de las obras diseñadas por Boullée así como su intención por hacer de la arquitectura un espectáculo teatral y por otra, que se siguen la “elegancia” formal con la que Durand diseñaba sus edificios.²⁶²

La segunda es que Schinkel, por otra parte, se desapegaría un tanto a la idea universalista y hegemónica de la arquitectura-parlante-científica, para introducir las propias variantes de una comunidad limitada –en el sentido en que el concepto operante de comunidad u nación es por sí mismo el límite del poder soberano–. Para el arquitecto prusiano, si bien sigue los principios de un arquitectura pública elocuente que debe de hacer uso de la exaltación emocional para generar una “comunidad (política) de lo sensible”²⁶³, esta debe ser siempre teniendo como base las costumbres y necesidades de un país o un *topos*, algo que podríamos encontrar como característica en algunos pensadores coetáneos como el propio Winckelmann, de quien es muy probable que el arquitecto prusiano haya adquirido esta teoría de la cultura.

²⁶¹ K. F. Schinkel, *Collection of architectural designs...*, p. 42

²⁶² A pesar de los indicios que sugieren los testimonios de personalidades como Hirt y el propio Von Humboldt respecto a hacer de este un espacio para el estudio y la educación, el diseño final del museo nos dice así mismo cómo es que para en este momento, la educación estaba relacionada directamente con la afectación emocional y las “pedagogías afectivas”. A este respecto, comenta S. Moyan: “Schinkel esperaba afectar emocionalmente al espectador a través del edificio del Museo y el impacto pretendido de su diseño estaba relacionado con la organización de la galería de pintura cuando se abrió por primera vez al público en 1830. La calidad estética del edificio y las obras dentro de él fueron percibidas como íntimamente ligadas al objetivo de influir en el público y sus atributos compartidos indican el papel del edificio y la institución en las metas pedagógicas del Estado prusiano.” S. Moyan, *Op. Cit.*, p. 589

²⁶³Categoría sugerida por Jacques Rancière.



Imagen 23. Detalle de las esculturas clásicas que acompañan la estetización de la rotonda.
Fotografía del autor.

Es decir, contrario a lo que los planteamientos de los arquitectos sentimentalistas sugerían como una abstracción universal, para Schinkel, la exaltación debe de ser realizada con base en una comunidad específica y con apego a las costumbres y necesidades locales. En este sentido, el arquitecto creía que tanto el carácter de los edificios, como su necesidad sentimental-emocional, debería de ser parte de un concreto itinerario social mayormente efectivo y establecido, lo que entre otras cosas se podría traducir en una arquitectura pedagógica con un mayor potencial. Las palabras de Schinkel en torno a lo que habría de ser conceptualizado como “costumbrismo” nos indican esta nueva e interesante vertiente ilustrada: “la forma intrínseca de un monumento de cualquier período debe mantener un carácter simple, sus raíces deben arraigar en las condiciones primitivas de la cultura humana y su cumbre debe alcanzar la forma de una flor sublime”²⁶⁴.

Esto lo podemos ver en la reinterpretación que Schinkel hace de lo sentimental y de la política de lo emocional a partir precisamente de la rotonda, que según el plan deja

²⁶⁴ K. F. Schinkel citado por Kenneth Frampton en *Estudios sobre cultura Tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, trad. de John Cava, Madrid, Akal, 1999 p. 81

de ser una mera solución constructiva para ser también, una espiritual y cultural, idea que formuló a partir de la influencia de la filosofía idealista de Hegel²⁶⁵. El contacto del filósofo con el arquitecto se dio cerca de 1817, cuando Hegel fue convocado a suplir una vacante que había dejado Fichte en la Universidad de Berlín. Ya estando ahí, Hegel inició una amistad con Karl von Alstestein, maestro de Schinkel y profesor de Historia de la Arquitectura a través de quién, probablemente, se pudo dar un contacto entre el filósofo y el joven arquitecto.²⁶⁶ A pesar de que no existe otro documento que sugiera una posterior relación del arquitecto prusiano con el filósofo alemán, la influencia de la filosofía idealista en el planteamiento arquitectónico es notable.

Para el idealismo hegeliano, el arte era la expresión del Espíritu Absoluto que se materializaba a través de una sensibilidad en una determinada época. En este sentido, la estética idealista consideraba a la historia del arte como el desdoble del Espíritu a través del tiempo. Esto se tradujo en la propuesta espacial de Schinkel por medio de las galerías construidas en torno a una cronología artística, que podía leerse también como una forma de donde se mostraba la “lucha a través de la historia del hombre por el Espíritu Absoluto”²⁶⁷ que se articulaban en torno al centro del conjunto, en donde el presente se significaría por sí mismo como una manifestación del Espíritu mediante el efecto sublime que podía ejercer la rotonda.

Por lo anterior, el Altes Museum podía ser considerado como contradictorio si no es que paradójico, ya que tanto las galerías del museo que se construyeron como un intento por “reflejar la idealista totalización de la historia universal por el Espíritu”²⁶⁸ como la rotonda, en tanto manifestación del Espíritu Absoluto, mantenían un estilo clásico griego que bien nos podría llevar a considerar a la estructura como una imitación de otro tiempo y en este sentido, ser incompatible con la idea progresista del Absoluto. Sin embargo, la presencia clásica que el mismo Schinkel señalaba como producto de su admiración por el Panteón Romano puede tener dos interpretaciones bajo el mismo esquema del idealismo²⁶⁹. (imagen 23).

La primera es que las ideas de Hegel sobre el sentido absoluto de la historia tienen también un planteamiento inspirado en la antigüedad clásica; en este sentido, Hegel

²⁶⁵ D. Crimp, *Op. Cit.*, p. 292

²⁶⁶ *Ídem.*

²⁶⁷ B. Butler, *Op. Cit.*, p. 52

²⁶⁸ B. Butler, *Op. Cit.*, p. 51

²⁶⁹ T. Gaehtgens, *Op. Cit.* 294

consideraba a la belleza de los griegos y los romanos como la manifestación más pura del Absoluto, lo cual nos lleva a considerar que la imitación de Schinkel por el panteón respondía a la necesidad de imitar la belleza absoluta de los antigüedad clásica, sin por ello, significar un retorno a un ideal pasado, sino más bien, apelando a una actualización de la belleza en un sentido universal, en donde el ideal griego haya alcanzado una magnificencia y perfección casi atemporal. Por lo tanto el museo y en particular la rotonda, utilizaban el canon griego como una forma de actualizar al presente al Espíritu Absoluto, en donde el papel de Prusia se podía insertar ahora dentro de la historia universal, puesto que la época clásica se había perpetuado entonces como atemporal y por tanto, eterna; y ahora, el museo prusiano con las mismas características se pretendía insertar como manifestación del absoluta de la historia²⁷⁰. En este sentido, el sentimentalismo e idealismo de Schinkel se actualizaba a principios políticos y culturales concretos también²⁷¹.

En este sentido, es a través de esta reinterpretación que bien podemos pensar ya en el museo de Schinkel como un dispositivo enfocado al nacionalismo.²⁷² Sin embargo, las ideas de Hegel sobre el museo de Schinkel, así como de las idealizaciones históricas de ambos, no sólo son importantes por la influencia de los principios estéticos convertidos en principios operativos-constructivos. A pesar de la influencia del idealismo en la construcción del Altes, no podemos quedarnos solamente con la interpretación de que Schinkel, por influencia de Hegel, construyó un museo para insertar a su nación a la historia universal por medio de una manifestación sensible del Espíritu, que por otra

²⁷⁰ La rotonda contenía estatuas de origen griego que contribuían a esta exaltación clásica. En este sentido, retomamos el testimonio de Von Humboldt respecto a esta "imitación" de lo griego: Si cada parte de la Historia nos enriquece con su sabiduría y su experiencia humana, entonces de los griegos tomamos algo más que terrenal, algo casi divino". Cf. Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel...*, p. 84

²⁷¹ En segunda, es necesario recordar que el modelo del museo no tenía un antecedente directo en su tipología, por lo que la reinterpretación de los modelos clásicos era necesaria, aunque bajo la "nueva" interpretación científica según las revalorizaciones clásicas de la teoría vitrubiana y la racionalización de la tipología. Por ello, tanto los modelos de Boullée y Durand, como el de Schinkel y el de la "arquitectura parlante" surgida en la Ilustración tienen como referente el sentido clásico de la arquitectura, cuyo lenguaje había sido explotado por los teóricos de la arquitectura explorando la relación del edificio con la construcción del orden público a partir del sensacionalismo o concretamente, de la creación de emociones desde las fachadas y distribuciones.

²⁷² La adopción del orden clásico puede ser también interpretado como señala George Moose como respuesta a la adopción de una "estética nacional", en donde las investigaciones de Winckelmann crearon la idea de imitar la estética clásica de la arquitectura aunque llevada a un nivel monumental. Cf. G. Moose, *Op. Cit.*, p. 49

parte, no se puede negar dado la interpretación de la historia de la cultura del arquitecto. Propongo entonces, que esto fue precisamente efectivo a partir de variantes que nos pueden indicar la suerte de esto para con la administración estatal.

Es decir, la visión universal de la historia de Hegel, así como su reinterpretación schinkeliana apuntan a un hecho que podía ser fortuito para las necesidades del Estado prusiano: la universalización de un público tentativamente masivo. Pues, la historia universal, en tanto se desarrolla como absoluta, considera a todos los individuos como una parte más del devenir del Espíritu Absoluto; este lo abarca todo, sin importar división de clases o estados sociales: el Absoluto, como tal, es universal. El arte, por su potencial de expresar al Espíritu a partir de los preceptos sentimentales –para Schinkel, espirituales–, no hace más que mostrarnos la universalidad del mundo, y por tanto, quien es afectado estéticamente, se inserta en este ideal y metanarrativa de lo universal que es al mismo tiempo particular. De tal modo que hay una diferencia en los principios constructivos de Schinkel, y que considero nos podrían indicar la creación del dispositivo en razón del nacionalismo, es precisamente la idea de adoptar todos los preceptos hacia una comunidad o política concreta. No significa esto que anteriormente, la arquitectura no haya servido para estos fines, sino que, es evidente que bajo estos preceptos, se hace el arte de construir una práctica tan consciente como la administración pública misma y que será, precisamente, esta idea universalista pero al mismo tiempo, limitada, la que podrá hacer del dispositivo una herramienta material tan útil para *la polis*, el contexto donde las comunidades se podían crear, a propósito de Schiller, a partir de la unión estética (condición de posibilidad para pensar en una comunidad operante).



Imagen 24. Vista del interior de la rotonda. Fotografía del autor.

Por ello, la propuesta filosófica idealista es problemática puesto que la universalización y la inserción de los individuos al Absoluto evidentemente no respondía al interés por la manifestación pura del espíritu. Había, claro está, una institución mediadora que en cierta forma decidía “lo universal del absoluto”; una institución cuyo propósito era, en palabras de sus principales responsables en el momento de su fundación: “*deleitar, para luego instruir*”²⁷³ que encaminaba a los espectadores a reconocerse como parte de un todo universal, que por supuesto no era absoluto, sino que respondía más bien, a lo universal-particular de una nación. De tal modo que si bien se podría argumentar que buscar una homogeneización a través del sentimiento no implica

²⁷³ La cita proviene del documento de la defensa de la galería de 1828 referido anteriormente. Las cursivas son mías.

necesariamente la búsqueda de la cohesión nacional, lo cierto es que para fines del museo, en su momento fundacional, no existe otra directriz que podamos tomar como mayormente sugerente que la formación de este sentimiento²⁷⁴.

Por su puesto, la rotonda, así como las galerías y los vestíbulos, no pueden ser explicados únicamente en torno a las consideraciones en torno a la idealización de la historia y lo que podría ser interpretado, en términos de una historia del arte, como un neoclasicismo que corresponde solamente a la reinterpretación de la historia de Schinkel. Lo que aquí se intenta demostrar es que entonces, esta materialidad fáctica produce ciertos sentidos para con las dinámicas espaciales. En este sentido, cabe recordar que a la par del ejemplo del museo, durante este periodo se crean otras grandes estructuras que tienen el propósito de insertarse en el marco social como una forma de ordenamiento social a partir de los principios de la arquitectura sentimental y monumental: *Neue Wache*, (nueva casa de guardia) y, la *Schauspielhaus* (teatro), así como la remodelación de la Catedral de Berlín, todas diseñadas bajo los mismos principios por el mismo Schinkel²⁷⁵. De tal suerte que se nos indica ya, a la par de los sentimentalismos del interior, auspiciados por las ideas de Burke, Boullé y Lenoir, una suerte de uso del museo también como grafema para la comunicación social en el ámbito urbano, recordándonos nuevamente el paradigma de la ciudad ideal de Ledoux y el arquitecto soberano.

²⁷⁴ A este respecto, comenta Crimp: “El arte y el público han llegado a ser aceptados como categorías ideológicas estable, más que históricamente construidas. Pero cuando el público es entendido como universal, como la destrabación por las divisiones de clase, es la concepción idealista de Hegel del Estado y la sociedad civil, más bien la crítica de Marx a esa concepción, que se perpetúa. Y cuando se piensa que el arte se aloja naturalmente en el museo, una institución del Estado, es un idealista más que una estética materialista que se sirve. ¿A quién se le da acceso? Qué tipo de acceso? Y acceder exactamente a qué? Son preguntas que necesitan preguntar. En el momento fundador de los museos éstos estaban lejos de decidir estos asuntos” D. Crimp, *Op. Cit*, p. 292

²⁷⁵ Mustafa K. Baran , *Travelling/Writing/Drawing: Karl Friedrich Schinkel's Architectural Journey to Italy (1824)*, Middle East Technical University, Departamento de Historia de la Arquitectura, 2011, p. 122.



Imagen 25. Detalle de las columnatas monumentales de la parte frontal. Fotografía del autor.

La hipótesis puede ser corroborada si compartimos la idea desarrollada por Thomas W. Gaehtgens, quien ve en el museo de Schinkel además de un instrumento de la conmoción sublime, un dispositivo nacionalista en su magnitud espaciada-urbana puesto que constituye un recorrido ciudadano que tiene como propósito la exaltación de un sentir nacional. Gaehtgens señala de esta forma que el Altes Museum no sólo tiene importancia por su arquitectura, sino también por función en su contexto urbano; así, señala que el museo adquiere mayor relevancia cuando se sigue un recorrido que partiendo del Unter den Linden, el principal bulevar de la ciudad de Berlín, y continuando por lugares como el Forum Fridericianum, la Catedral de la ciudad, la Neue Wache, el Puente de Schlossbrücke (estos dos últimos diseñados también por Schinkel)²⁷⁶ el espectador finalmente llega al Jardín de los Placeres o Lutsgarten, en donde las obras que reapropiadas del dominio francés, descansan como señal del triunfo y de la preservación del orgullo prusiano.

Recordando que a la par de la comisión del museo, Schinkel fue encargado de realizar una remodelación del principal espacio público de Berlín, el Lutsgarten, la importancia del Altes y sus aspectos estéticos radican entonces no sólo en su efecto al

²⁷⁶ Schinkel incluyó en el Puente de Berlín las figuras de guerreros siendo coronados por Palas Atenea. Las esculturas, que representaban a soldados que combatieron en las guerras napoleónicas tenían la intención de construir un homenaje estético-patriótico. Cf. *Ibíd.*, p. 70

interior sino en su inserción en un marco urbano a partir de esta configuración de tipologías (urbanas) en torno al ideal de ciudad conforme al sensacionalismo cuasi médico según la interpretación del nacionalismo. En palabras del propio Schinkel, en una carta a Federico III, el museo se piensa ya como necesario para el entorno ciudadano por su aspecto sentimental y la arquitectura-estética:

El aspecto más interesante (el área total) me ocupó durante mucho tiempo hasta que llegué a la conclusión de que este paisaje podría combinarse con la construcción del nuevo Museo y varios edificios relacionados [...] que ofrece numerosas ventajas: la reducción de los costos de construcción sobre el anterior plan; la perfección y la belleza del edificio del Museo; el embellecimiento del Lustgarten y, por último, ventajas relativas a la utilidad de los almacenes personalizados, la navegación fluvial, la comunicación y la comodidad²⁷⁷.

Siguiendo esta lectura, el carácter monumental de la fachada siguiendo los preceptos de la arquitectura científica que anteriormente hemos mencionado es también parte de una idea concreta de sentimentalismo a través de lo arquitectónico pero unido a una planeación urbana en razón a lo estético, como el propio Schinkel lo comentara a propósito de sus columnatas: “Como el frente que da al Lustgarten tiene una posición excelente, casi se diría la mejor de todo Berlín, es necesario erigir algo realmente notable. Una simple columnata en estilo solemne y abierto y referido a la plaza, ya tan importante, acrecentará seguramente el carácter y el efecto de belleza del edificio”²⁷⁸ (imagen 25)

Por lo tanto, cuando nos referimos al museo como dispositivo no sólo se hacía mención al hecho de la Rotonda como instrumento de “conmoción” según los preceptos sensacionalistas, y al mismo tiempo universalista –en el sentido en que se planteaba como una suerte de materialidad de la estética y de la historia a través del espíritu– sino

²⁷⁷ En palabras del propio Schinkel, en una carta a Federico III, el museo se piensa ya como necesario para el entorno ciudadano por su aspecto sentimental y la arquitectura estética: “El aspecto más interesante (el área total) me ocupó durante mucho tiempo hasta que llegué a la conclusión de que este paisaje podría combinarse con la construcción del nuevo Museo y varios edificios relacionados [...] que ofrece numerosas ventajas: la reducción de los costos de construcción sobre el anterior plan; la perfección y la belleza del edificio del Museo; el embellecimiento del Lustgarten y, por último, ventajas relativas a la utilidad de los almacenes personalizados, la navegación fluvial, la comunicación y la comodidad cerca de la Schollsbrücke”. Cf. H. Pundt, *Op. Cit.*, p. 125

²⁷⁸ Schinkel citado por Muñoz Cosme, *Op. Cit.*, p. 98.

también nos referimos, al hecho de que tanto el museo como su contexto urbano, generan flujos dinámicos y experiencias vivenciales-estéticas como parte de un todo. La arquitectura que bajo el paradigma ilustrado científico de la arquitectura como elemento social y sobre los modelos de personajes como Le Camus de Mézières, Boullée, Durand, así como auspiciado por las ideas universales de la estética de Burke y de Hegel, se convierte en un dispositivo complementado con una cuidadosa planeación de la ciudad; pensada esta entonces como una expansión espacial del poder a partir del ideal romántico, convertido en pragmático, de la reforma estética. (imagen 26)

Es en este sentido, que hablar de rituales espaciales y de dispositivos de poder a partir de lo estético y el espacio adquiere una mayor sentido, pues apelando no sólo a un sentido simbólico, sino a una práctica que mediante el flujo de espacios creado a partir de la arquitectura, se “obliga” a los individuos a relacionarse de cierta manera con el lugar, creando tanto una lectura homogénea del espacio y como un sentido de comunidad estética, al menos, desde la intencionalidad epistémica de sus autores.²⁷⁹

Por otra parte, ciertamente no hay mayores indicios por escrito que nos indiquen esta suerte de pedagogía cuasi médica por parte del arquitecto. Sin embargo, considero que esta suerte de politización de la arquitectura a través de la dinámica ilustrada del “deleitar para luego intruir” por parte del prusiano es evidente sin consideramos algunos señuelos. Por una parte, el hecho de que para entonces, las artes se vieran como algo sumamente importante para con la reforma de Estado, que vemos a través de las reformas de Von Humboldt y Altenstein (este último sí pensando en analogías médicas) a través del concepto mencionado anteriormente como Estado de Cultura. Es decir, no es gratuito ni mucho menos azarosa la aparición de estos conceptos en medio de la crisis hegemónica y política del estado prusiano, en la que bien podríamos interpretar a estos elementos como una suerte de medicina social para transformar la voluntad general en un drama compartido.

En otras palabras, si bien no se piensa a la estética como medicina que pueda generar determinadas respuestas, lo cierto es que estos hechos nos pueden indicar que en efecto, la estética es parte de una ingeniería social. Quiero decir que, siguiendo el idealismo Schilleriano, si a través del arte se llega a una libertad –o a un Estado ideal de acuerdo al esquema de Schiller conforme a la imitación griega– cuando este último se

²⁷⁹ No es gratuito, en este sentido, que gracias a este potencial, el Altes haya sido abierto al público un año antes de su inauguración oficial sin la necesidad de albergar obras de arte.

reduce a lo estético, invariablemente se reduce a un discurso y por tanto, a un saber que bien puede devenir en control social, es decir, ¿quién controla el discurso y por tanto, el acceso a esa libertad? Evidentemente, para el caso prusiano y el museo como dispositivo emocional, –y por encima de la aporía schilleriana de que “un alto de grado de cultura estética no conleva necesariamente libertad política”²⁸⁰– el Estado.

En este sentido, me parece que cuando hablamos de este idealismo schinkeliano que el mismo autor reconocerá a través de las palabras: “Sería posible ver la perfección de un método para comprender el mundo, si las artes tomaran la delantera, de manera análoga a como en la ciencia el experimento procede al descubrimiento”²⁸¹ podemos hablar entonces análogamente de una medicina de Estado, según las consideraciones fácticas y políticas de la estetización del arte en ese momento. Y, en este sentido, lo que he sugerido es que entonces a través de sus características para la dinámica social y espacial, el museo se inserta en este momento bajo estas condiciones como una suerte de medicina-estética-estatal.

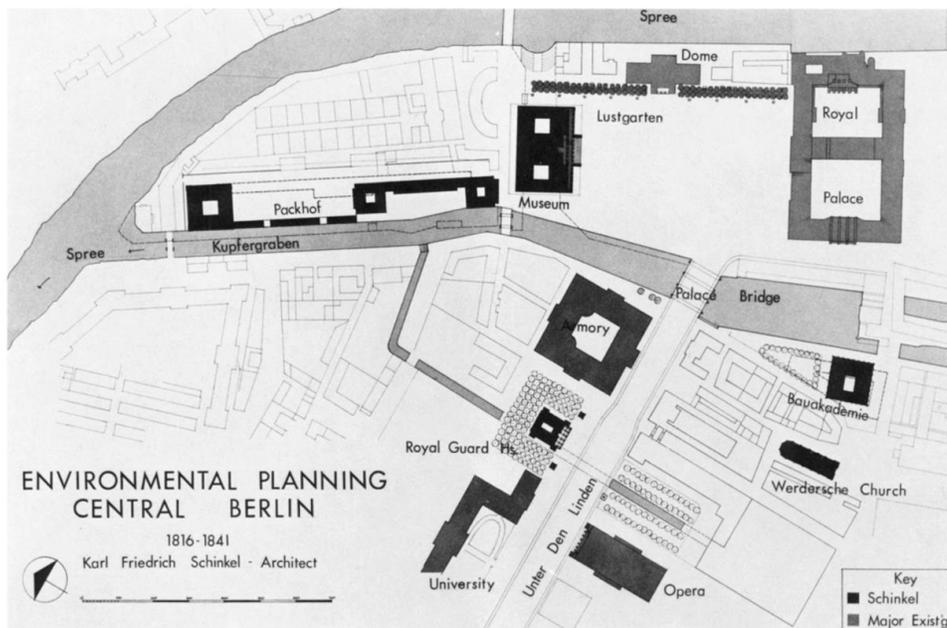


Imagen 26. Diagrama de la traza urbana de Berlín. Resaltados aparecen los edificios y monumentos que Schinkel construyó y restauró en la redefinición de la capital prusiana.

²⁸⁰ Alessandro Bertinetto, “Schiller y Marcuse. Arte, experiencia estética y liberación” en Antonio Rivera García, *Schiller, arte y política*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, p. 110

²⁸¹ K. F. Schinkel, *Das architektonische lehrbuch...*, p. 71

El ritual nacionalista

Cuando nos referimos a las condiciones históricas que posibilitaron la construcción del Altes Museum, así como su conceptualización realizada bajo los preceptos del idealismo alemán hacemos referencia a una serie de conflictos y relaciones de poder que vieron en el museo una salida tangente para una posible solución. La principal de estas condiciones históricas, según sugiere el principal planteamiento de esta investigación, radica en el nacionalismo en tanto un incipiente problema de organización Estatal descentralizada, que sería no sólo para el caso prusiano sino para prácticamente todas las naciones surgidas durante el XIX una clara directriz que nos permite entender la magnitud y la operatividad de algunos conflictos políticos y sociales.

Dicho esto, es necesario señalar que la génesis del nacionalismo, tanto en su magnitud conceptual e intelectual, como su propia puesta en marcha a partir de distintas vertientes históricas y distintos lugares durante el siglo XIX excede a la explicación que aquí se trata de señalar. Bastará con señalar –en la medida en que este proyecto trata de entender una tipología y su éxito en la “era de los nacionalismos” más no una particularidad– que en un momento en donde no se sientan aún las bases para conformar esta nueva organización gubernamental, la administración estatal depende en gran medida de elementos “experimentales” para tanto para la cohesión política como para la social.²⁸²

Es decir, independientemente de las condiciones particulares y que a veces parecen contradictorias entre los distintos nacionalismos europeos, lo cierto es que para principios de siglo XIX existen ya las condiciones, tanto materiales como de gubernamentalidad para pensar en un organismo central (que en ciertas ocasiones pasa a rosar con el absolutismo) que pueda asumirse como controlador hegemónico de las políticas públicas a partir del principio operativo de la nación y de una visión del mundo o de la historia particularizadas, para eventualmente generar un sentimiento nacionalista y una comunidad en torno a ello. Así, no resulta sorprendente identificar y relacionar algunas prácticas nacidas en el seno del racionalismo ilustrado con el nacionalismo, al grado de que uno puede afirmar que el desarrollo y la génesis “científica”

²⁸² En el sentido en que la nación, como un proyecto gubernamental o de Estado, se ve como un principio operativo o un proyecto político análogo al quehacer científico.

de muchas nuevas disciplinas –así como su institucionalización–, adquiere sólo una explicación por su magnitud pragmática en este momento.

En este sentido, la génesis del museo como dispositivo-institución nacionalista depende, evidentemente de su sentido local e histórico pero también, de su efectividad “universalista” pero al mismo tiempo, limitada a lo particular. Me explico, si bien el museo como en el ejemplo de Schinkel se construye para dar una narrativa a partir de las emociones para con lo alemán (según el idealismo hegeliano) lo cierto es que, contradictoriamente, las emociones son por definición, universales. En otras palabras, no quiero decir que el museo provoque un sentimiento nacional *ex nihilo*, como la visión de Schinkel a través de la rotonda idealista y la monumentalidad urbana lo podrían sugerir, sino que provoca un esquema concreto de sensaciones que puede ser utilizado con dirección a un fin particular –máquina-sensible– y entonces sí, convertirse en nacionalista. De tal modo que lo que sugiero entender hasta este momento no es tanto el éxito de un dispositivo para su determinado contexto, lectura que tampoco puede ser descartada, sino la conformación de una tecnología institucional-estética-emocional que precisamente por su universalidad, resulta sumamente importante a la hora de comprender la formación del Estado-nación, así como la producción de subjetividades ya bajo una determinada doctrina y maquinaria política²⁸³.

Es necesario, sin embargo, señalar algunas particularidades que nos ayuden a entender, precisamente, esta tecnología en el contexto de la institucionalización y estatalización de otros saberes y tecnologías. Para el caso prusiano, el germen nacional cultivado por la guerra franco prusiana y para la creación por primera vez de una Confederación Germánica que agrupaba a los 39 estados germanos en una sola unidad política.²⁸⁴, requerían de nuevos organismos estatales para la cohesión tanto política como social, puesto que Prusia había aumentado tanto en espacio como en población.

Es decir, la idea de crear una conciencia y una comunidad nacional y al mismo tiempo, la necesidad de instrumentos para este problema, no surgen únicamente por la necesidad de un orgullo patriótico, sino también, por una urgencia de organización política que se necesitaba a consecuencia del conflicto bélico y de la naciente nueva administración. Por un lado, luego de la guerra Prusia se erigió como el estado germánico

²⁸³ Es en este sentido en el que considero también, se puede hablar entonces de un sujeto-estético-nacional.

²⁸⁴ David Thomson, *Europe since Napoleon*, Londres, Ed. Longman, 1960. p. 44 y 72 - 75

más poderoso que sin embargo, estuvo siempre en un peligro constante de una amenaza de una nueva guerra frente a los franceses y por tanto, del peligro de la desorganización a posteriori. Por otro, una vez que el Estado prusiano había adquirido la mayor importancia política luego de la victoria militar a partir de la adquisición de nuevos territorios, la comunidad política de Prusia creció y con ello, las necesidades por generar nuevos métodos de control social así como por encontrar nuevas soluciones para la administración pública²⁸⁵. Eventualmente, la administración alemana, al igual que las demás administraciones europeas en este momento, se vio rebasada en sus capacidades administración y sobre todo de cohesión, tanto militar como social.

Como resultado se implementaron algunas medidas prácticas para la unificación social tanto en el ámbito ideológico, como en el pragmático para hacer funcionar la maquinaria del Estado en tanto “monopolizadora de la violencia”, según la ya clásica definición weberiana. Ejemplo de esto es que la falta de organización militar obligó a implementar una medida antes establecida en Francia como el establecimiento del servicio militar obligatorio.²⁸⁶ Así mismo, la nueva territorialidad y sus nuevos retos administrativos, tuvieron como consecuencia el establecimiento de nuevas formas de organización social, lo que devino en el establecimiento de partidos políticos y demarcaciones geopolíticas, así como una nueva forma de administración a través de censos, mapas y complejos sistemas de estadística que ven su nacimiento epistemológico e institucional en este momento.²⁸⁷ Para el caso prusiano podemos encontrar también prácticas nuevas en lo que habría de ser conceptualizado como una “pedagogía coercitiva”, como la creación de escuelas públicas basadas en la normalización y disciplinamientos a partir de la gimnasia y la actividad física a propósito de las “políticas del cuerpo”; y de la misma manera, en el ámbito académico, con la formación de un sinnúmero de universidades que en el momento de crisis, abogan por una cohesión intelectual y que sin duda, merecerían su propia exposición bajo la categoría de dispositivo.²⁸⁸

²⁸⁵ Por este motivo, cuando Schinkel se defendía de las acusaciones de Hirt y de las críticas a su proyecto, defendía la Rotonda pues “un edificio de esta escala debe tener un centro digno)

²⁸⁶ Johannes Hammler, *Las épocas de la Historia Alemana*, trad. de F. Fernández Castillejo, Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1941, p. 301

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 303

²⁸⁸ La fundación de la Universidad de Berlín a partir de las políticas pedagógicas de Von Humboldt es el más claro referente de ello.

Ahora bien, en tanto que lo que está tesis ha tratado de problematizar de manera intrínseca, es que la estética –como saber– surge en un momento en donde bien se pueden utilizar estas directrices para las políticas públicas, una vez que se piensa a los sentimentalismos a partir de sus distintas variantes afectivas u empáticas como tan potente que una maquinaria estatal. Y como tal, no es tan aventurado afirmar que lo emocional, según se piensa a lo estético bajo la lógica del siglo XVIII y XIX, más allá de un ideal romántico como el de Schiller, puede convertirse también en una economía real, como el propio Von Humboldt lo había demostrado a través de las reformas educativas-estéticas años antes a través del concepto de *Bildung*. En este sentido, la idea ilustrada de las artes como una forma de mejoramiento social a través de factores como la moralidad, y que Schinkel expresaría como:

El sentimiento de la verdad más elevada, la libertad de conciencia, se produce a través de la educación, en lo racional y lo bello, y el hombre racional perfeccionado es al mismo tiempo hermoso [...] el arte tiene un efecto moral [...] la libertad de sentir en general es la tarea de una educación racional –a través de imágenes específicas, y en el caso más particular a través de la aplicación de las bellas artes–.²⁸⁹

no viene solamente de la impresión que estas puedan causar sobre el “espíritu” sino también, a partir de su efectividad como instrumentos que puedan encauzar la experiencia hacia determinadas políticas o que puedan ayudar –mediante esta comunidad estética– a crear la “congruencia entre la unidad nacional y la política”, que como sugiere entender Ernest Gellner, es el principio operativo y la condición de posibilidad del nacionalismo²⁹⁰. Es en este contexto y bajo esta dinámica donde se puede explicar la necesidad por conceptualizar un sentimiento nacional que la literatura romántica, hablando de pedagogías y economías de lo sentimental (o comunidades de lo empático), encuentra en la exaltación del sentido histórico del “volk” y la creación de una ideología de la comunidad nacional.

De este modo, como menciona el teórico del nacionalismo Hans Kohn, los sentimentalismos a través de novelas, poesías y también monumentos nacionales, más que ser una interpretación de la nacionalidad desde un sentimiento patriótico intrínseco, son invenciones y reinterpretaciones de una comunidad política en concreto:”

²⁸⁹ Karl Friedrich Schinkel, *Das architektonische lehrbuch...*, p. 27

²⁹⁰ Por supuesto, condición de posibilidad que se une a factores socioeconómicos que hacen posible la existencia de la maquinaria Estado-Nación. A saber, una población homogénea en torno a la educación y la alfabetización, una centralización estatal del saber y de la economía y un proyecto político monopolizado.

interpretaciones de la historia y de la sociedad, de la totalidad de la vida humana”²⁹¹ que bien pueden ser pensadas como los artefactos culturales de una clase, a través de los cuales, “el azar se convierte en destino”²⁹². Por este motivo, es que sugiero comprender al ámbito estético, desde la configuración tectónica y arquitectónica del museo, como también parte de una política –y también bio-política–, que a partir de la exaltación (o activación) de la experiencia sentimental, una vez que aparece desdoblada en la teoría (capítulo 2), la encamina hacia un determinado fin (en este sentido, considero que bien se puede hablar de subjetividades nacionales) y por tanto, se construye necesariamente como un fin político. Si consideramos, en este sentido, que “el verdadero nacimiento de una nación es el momento en que un puñado de individuos declara que existe y se dispone a probarlo”²⁹³, como sugiere Anne-Marie Thiesse, estos nuevos artefactos culturales estéticos son los que entonces, disponen a prueba la nación, como principio operativo político de cohesión social a partir, precisamente, de la *comuni3n-est3tica* precisamente en donde, a sugerencia de Gellner, se inventan comunidades donde no existen.

Es decir, ante el testimonio del propio Schinkel quien consideraba que “Las bellas artes afectan la moral de una persona [...] Sin las bellas artes, en todos los aspectos de su vida, nunca ser3a nada m3s que un ser humilde y nunca participar3a de una existencia m3s alta y m3s feliz”²⁹⁴ podemos afirmar que esta afectaci3n a lo moral, es precisamente desde la docilidad est3tica ilustrada, una suerte de encausamiento de la vida y la experiencia hacia determinado proyecto u doctrina pol3tica. Pues las artes y lo est3tico, cuidadosamente distribuidos y planeados sobre este esquema d3cil, pueden contribuir a la creaci3n de un sentimiento determinado y por tanto, a la tan anhelada comunidad est3tica y la docilidad pol3tica de la vida, que aparece tan evidente en los casos de los r3gimenes higi3nicos y la idea del mejoramiento de la vida p3blica seg3n la l3gica ilustrada, sostengo, tambi3n se convierte en una docilidad est3tica-pol3tica.

²⁹¹ Hans Kohn, *Op. Cit.*, p. 34

²⁹² Es decir, si los nacionalismos son, como lo menciona el propio B. Anderson, “artefactos culturales de una clase particular” se necesitan efectividades materiales que ayuden a crear la cohesi3n de alguna forma en aquella comunidad imaginaria; es decir, dispositivos que de distintas maneras encaminen la vivencia hacia la creaci3n de un sentimiento “com3n”.

²⁹³ Anne Marie Thiesse, *La creaci3n de las identidades nacionales*, trad. de Perfecto Conde, Madrid, 3zaro, 2010.

²⁹⁴ Karl Friedrich Schinkel citado por T. Gaehtgens, *Op. Cit.*, p. 300

Es ante este contexto que sugiero que el adoptar un dispositivo a partir de la exaltación del sentimiento haya resultado tan benéfico para el Estado prusiano haya sido apenas cuestionado. El Altes Museum y su tipología espacial, que como vimos anteriormente, proporcionaba por sus cualidades estéticas-pragmáticas a partir de lo sentimental y particularmente, lo sublime y lo monumental, inmiscuido además en la retórica historicista que vimos a través de la influencia de Hegel en Schinkel, pudo ser adoptado como instrumento en el contexto en donde se requería, precisamente, artefactos estético-sentimentales.²⁹⁵

Pues en efecto, la organización masiva a la que se enfrentaba la nueva administración prusiana necesitaba de nuevos organismos de control, más allá del servicio militar y los partidos políticos. Se necesitaba para el control masivo, la invención de una “mística nacional”, una especie de ideal que articulara al pueblo y su voluntad; una nueva actitud que obligara al movimiento masivo a actuar políticamente sin ser conscientes de ello y que pudiera poner en marcha la congruencia política aunque siempre desde una cierta limitación sobre la no-coerción (que por otro lado vimos ya como presentes en los ejemplos del espacio carcelario o el hospital).

En este contexto, dentro de las múltiples nuevas formas de expresión, destacamos entonces a la arquitectura como estética, que bajo el paradigma ilustrado de la comunicación masiva a través de lo monumental y lo sentimental, convierte al ámbito constructivo en una práctica más del estado nacionalista para la creación de una “comunidad imaginaria”, según los términos de Anderson; en la que como sugiere entender Moose, los sentimentalismos no son solamente referentes simbólicos del poder o de una incipiente idea de estado-nación sino también efectividades materiales: “no sólo fuegos sagrados, banderas y canciones, sino sobre todo, monumentos nacionales hechos de piedra y argamasa. El monumento nacional como forma de autoexpresión sirvió para anclar los mitos y símbolos nacionales en la conciencia del pueblo, y algunos de ellos han mantenido su efectividad hasta el presente”²⁹⁶

El museo-arquitectura entonces, siguiendo esta interpretación, bien pudo convertirse así en un instrumento más del nacionalismo por crear esta suerte de retóricas de a unión a partir del artefacto sentimental. A través de su potencial práctico-estético es

²⁹⁵ Para un mayor estudio sobre las muestras del nacionalismo prusiano a través de la producción intelectual y literaria, cf. Johannes Hammler, *Op. Cit.*, pp. 227 - 257

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 22

posible si no modificar las sensibilidades de los individuos, sí “encaminarlas” a una experiencia sensorial que disfrazada de universal, plantea si no la homogeneización, sí una suerte de universalización para con la experiencia de todos aquellos quienes se “sometan” al discurso efectivo de la arquitectura y del museo como ritual.

El Altes Museum, el modelo más repetido y copiado para la institución naciente a lo largo del siglo XIX, en este sentido, debe su éxito a este potencial emocional político que puede ser adecuado entonces a cualquier directriz. Lo que quiero decir es que el dispositivo desarrollado por los arquitectos ilustrados, los museos de Boullée y Durand, encuentran su perfeccionamiento instrumental o técnico en los postulados de Schinkel, precisamente, a partir de su principio universal-particular. Es esta, sostengo, la principal razón del éxito del museo y su espacialidad tal y como fue conformada: lo sentimental sublime, con cualquier retórica que se le quiera asignar, pensado bajo la docilidad cuasi médica sobre la que se construye.



Imagen anexa 1. Proyecto para la Catedral de la Liberación



Imagen 27. Panorama actual del museo frente al Lutsgarten. Fotografía del autor.

Conclusiones

Puede resultar paradójico hablar sobre nacionalismo e Ilustración. Por una parte, una de las grandes metas del proyecto ilustrado fue la de emancipar a los hombres de su servicio a las grandes maquinarias políticas (¿teológicas?) a partir de una racionalización política cuya expresión más refinada fueron los derechos humanos y la “transición” del poder hacia “el pueblo” a través del principio democrático de la “voluntad general”. Por otro lado, la Ilustración y su racionalismo “científico” dieron pie a considerar al hombre y la vida –en tanto mecanismo– como histórica y socialmente determinados, generando así ideas sobre la determinación (y sujeción) política de los individuos que permitieron entre otras cosas, generar tanto las lógicas del pensamiento costumbrista como el de Winckelmann o el del propio Schinkel que eventualmente, devienen en la retórica del nacionalismo y el sentir o pensar social en común. Es decir, desde las ideas de Montesquieu sobre la determinación de los climas y los medios para la moral, pasando por las ideas de Adam Smith y el determinismo económico hasta llegar a las ideas de un pasado en común de Vico, la Ilustración vio un sinnúmero de conceptualizaciones sobre *la manera de vivir* que anticipaban la idea del determinismo a partir también del principio político y que son tanto antecedente, como condición de posibilidad, de pensar a los hombres como políticamente determinados a partir de una tradición, un territorio, una estética o una razón de Estado aplicada también como doctrina. En este sentido, el racionalismo ilustrado que abogaba por la libertad cosmopolita, tenían en sí mismo ya un principio contradictorio al tiempo en que podía dar pie a considerar al ámbito de la gubernamentalidad como necesario para la determinación y la existencia social de los individuos, una paradoja que incluso puede ser pensada en términos del paradigma del Estado de Excepción como recientemente lo ha sugerido el pensamiento de Giorgio Agamben.

Es decir, la idea de nacionalismo como un principio operativo para la creación de una comunidad política bien puede ser rastreada desde algunos antecedentes a esta política moderna y quizá pueda ser interpretada como inherente al ejercicio político²⁹⁷. Sin embargo, sugiero entender que es a partir del principio ilustrado que esta idea adquiere

²⁹⁷ Existe de hecho un profundo debate sobre el origen del nacionalismo como un fenómeno moderno y un fenómeno tradicional. Para las bases de este debate así como para un balance historiográfico en torno al problema del nacionalismo Cf. Lotte Jensen, *The Roots of Nationalism. National identity formation in Early Modern Europe, 1600 – 1815*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, pp. 9 - 30

una nueva magnitud y praxis principalmente bajo la lógica de la docilidad que mostramos en el primer capítulo a partir de la normalización de la vida humana. Es decir, a partir de la docilidad que ámbitos como la medicina, la fisiología y la estética (y también, la filosofía del derecho o la teoría política) permiten, la inclusión de la vida al ámbito político se hace si no más sencilla, sí más clara y con pautas mayormente dilucidadas para pensar en estas creaciones de comunidades. De tal modo que el nacionalismo puede ser interpretado como propiamente un fenómeno del siglo XVIII y producto de la mentalidad ilustrada.

Ahora bien, como hemos visto hasta este momento, es bajo estas lógicas que pueden surgir distintos dispositivos bajo la paradoja ilustrada-nacionalista que amparadas por el racionalismo científico pero impulsadas por la necesidad el principio operativo nacional, hacen posible únicamente así su existencia. El que he sugerido, siguiendo esta lectura, es el dispositivo estético, que aparece bajo sus lógicas trascendentales universales, pero que al mismo tiempo es efectivo precisamente a través de la paradoja. Es en esta lógica entonces, que el ideal romántico de la Revolución Estética, según lo vimos a través de las ideas de Schiller, Von Humboldt o el propio Schinkel se puede transformar en una práctica fáctica bajo una determinada doctrina política. Es en razón a esto que sugiero, el museo puede ser un dispositivo a partir de su universalidad paradójica a la que ya me referí anteriormente.

Es por esto que podemos explicar el éxito de la tipología y el espacio no sólo para el contexto Prusiano, sino para su extensión a lo largo del siglo XIX. Basta recordar que esta idea, del museo-palacio-espacio público se extiende en Europa y en América. Según cifras recopiladas por Gabriella Elgenius, tan sólo para los cincuenta años siguientes, hay un alrededor de veintisiete museos distribuidos a lo largo de las capitales europeas y en los Estados Unidos también que siguiendo el esquema del sentimentalismo se construyeron como un instrumento para la exaltación de lo nacional²⁹⁸. No es azaroso entonces, que la aparición del museo y su modelo arquitectónico hayan visto su génesis conceptual en el mismo momento en que la institucionalización del poder adquirió nuevas lógicas para la creación de ciudadanos a partir de lo científico ilustrado y lo nacional.

Es decir, por un lado, la racionalidad científica permitió a la teoría de la arquitectura

²⁹⁸ Las cifras corresponden al periodo de 1800 a 1859. Por supuesto, la creación de este tipo de estructuras no es solamente propia del siglo XIX, sino que es posible rastrear la tipología del museo-palacio hasta la primera mitad del siglo XX.. Gabriela Elgenius, "National museums as national symbols" en P. Aronson y G. Elgenius (eds.), *Op. Cit*, pp. 146 - 148

evolucionarse y cuestionarse a sí misma, para hacerse mayormente eficaz en su inserción dentro de un marco social. Sin embargo, esta inserción no necesariamente conlleva a una libertad política siguiendo la idea del relato idealizado de la Ilustración, si no que también puede contribuir a la generación de gobiernos y controles –del cuerpo o la *vida política*– a partir de las directrices de lo sentimental. Lo que este planteamiento, para concluir, trató de demostrar, fue precisamente esta doble lógica u paradoja para entender al dispositivo. Es decir, este planteamiento ha tratado mostrar las lógicas con las que museo, espacio y estética se relacionan también con el poder y en razón de ello, he tratado de trazar las directrices genealógicas que nos indiquen estas relaciones y la historia de un dispositivo.

Recapitulando, en el primer capítulo, establecí algunos de los factores que nos podrían llevar a pensar en la pedagogía afectiva del espacio, a saber, la docilidad médica y estética con la que se piensa el cuerpo y la vida pública según la lógica ilustrada o científica del siglo XVIII. Posteriormente, intenté demostrar cómo es que esta lógica de docilidad se transforma también en propuestas concretas tanto higiénicas como estéticas para la reforma social a partir del espacio y la arquitectura en tanto operatividad también estética, en las que destacamos los ejemplos de las prisiones y las ciudades estéticas ideales como la de Ledoux, en las que precisamente, la mejora y el encausamiento de la vida pública se dan en torno al pragmatismo estético espacial. Bajo esto, se podría argumentar, es posible considerar a la arquitectura y al urbanismo científico como una de las piedras angulares del edificio de la vorágine de la modernidad política y como un elemento sumamente importante dentro de la genealogía del sujeto moderno.

Siguiendo estas directrices, lo que propuse es entender el nacimiento del museo sobre esta misma base de docilidad política, y como una suerte también del dispositivo emocional espacial a partir de sus características tipológicas y tectónicas, justo en el momento en el que una congruencia a partir de la cohesión social –que la estética permite– es necesaria para el funcionamiento de un nuevo tipo de Estado. Se trataba entonces de demostrar esta suerte de dialéctica ilustrada que sin embargo, no queda aún del todo clara a partir de la documentación utilizada, aunque a algunos se nos aparezca como evidente.

En este sentido, si algo puede sugerir este trabajo, es que precisamente, el surgimiento de una institución como esta (a la par de la institucionalización de las artes públicas y del teatro como reforma moral, entre otras), no debe ser pensada de forma

aislada de estas lógicas de docilidad y mejora social, ni tampoco del contexto del nacimiento de esta nueva lógica de la política como lo supone el nacionalismo y su principio operativo de la “comunidad imaginaria”. Al mismo tiempo que, sugiero quizá de manera, el nacimiento de la estética como saber no puede ser disociado de estos factores. De tal modo que considero apenas como inaugurada una problemática inherente a la modernidad política misma entre Estado y estética.

Ahora bien, las metodologías y los caminos que aquí se siguieron, debo decir, trataban al mismo tiempo de poner a prueba tanto la hipótesis misma, como la idea de pensar al espacio y sus dinámicas, para explicar los procesos sociales del pasado. Por una parte, me he valido de categorías como “biopolítica” y “dispositivo” no para sugerir la validez de los planteamientos de la crítica posmoderna, sino para tratar de establecer estos como herramientas que nos ayuden a entender dinámicas socio-espaciales que en algunas ocasiones, parecen no tener un claro método como tampoco un límite por sí mismo. Por otra, he intentado establecer algunas propuestas metodológicas para la comprensión de estas dinámicas a partir de lo que habría de ser pensado como una historia política de la arquitectura, en la que valorizando la inclusión de estos espacios en la vida pública de las ciudades se pueden entender ciertamente, las dinámicas con las que se configuraron ciertas prácticas que sin duda han puesto en marcha el dispositivo-ciudad-espacio y en cierto sentido, el complejo edificio de la subjetivación moderna.

En razón de esto, reconozco que esta investigación se ha limitado a exponer el discurso de la creación del espacio, hablando quizá superficial o equívocamente desde lo que podría ser pensado únicamente como la lógica del *disciplinador*; pues a pesar de que se trató de demostrar la creación de subjetividades en el marco teórico de los dispositivos de gobierno y el poder, me limité a reconocer esta dinámica en relación a un actor o si bien se quiere, a una clase social, aunque ciertamente cercana al poder. Es decir, si algo hace falta tanto a este planteamiento es precisamente el hecho de demostrar que el espacio, en tanto dinámica-social, se conforma a partir de múltiples y heterogéneos elementos que fácilmente escapan a nuestra humilde limitación como historiadores o como conceptualizadores del pasado. En virtud de esto se pueden pensar tanto en los límites de la historia y nuestras categorías, como en los límites del espacio en tanto fuente de acceso a otras eventualidades y problemas: ¿quiénes y cómo conforman el espacio?, ¿cómo es posible reconstruir a este?

Al escribir estas últimas líneas, el panorama me resulta un tanto abrumador y sin respuestas claras. Me asaltan preguntas como ¿hasta que punto una narración histórica del poder no es más que una continuación de esta lógica?, ¿basta con evidenciar algunos dispositivos en esta lógica occidental?, ¿es posible emanciparnos del dispositivo a través de una lógica que por sí misma, como la historia, nos capta en la narración y puede ser interpretada de igual forma como dispositivo? Quizá una cosa sea mostrar al dispositivo y otra muy distinta generar resistencias. Y en razón de esto, es cuestionable hasta qué punto la historia, en tanto acceso al pasado (o *destitución*), puede generar las mismas; pero quizá también, y sobre esta posibilidad es en la que reside la esperanza, es precisamente a través de mostrar el dispositivo y el *revertir su propia lógica*, que es posible pensar en algo más, *restitución*.

Bibliografía y repositorio

Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Trad. Mercedes Ruvituso, Barcelona, Ed. Anagrama, 2015

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer I: el poder soberano y la nuda vida*, trad. de Antonio Gimeno, Valencia, Ed. Pretextos, 2006

Agamben, Giorgio, *Signatura Rerum: sobre el método*, trad. de Flavia Costa y Mercedes Ruvitoso, Barcelona, Anagrama, 2010

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993

Baran, Mustafa K. , *Travelling/Writing/Drawing: Karl Friedrich Schinkel's Architectural Journey to Italy (1824)*, Middle East Technical University, Departamento de Historia de la Arquitectura, 2011.

Beradsley, Monroe C., "The Enlightenment: Cartesian Rationalism" en *Aesthetics. From classical Greece to the present*, Nueva York, University Of Alabama Press, 1996.

Bergdoll, Barry, *European Architecture 1750 - 1890*, Nueva York, Oxford University Press, 2000

Bertinotto, Alessandro "Schiller y Marcuse. Arte, experiencia estética y liberación" en Antonio Rivera García, *Schiller, arte y política*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010,

Boyle, Robert, *The usefulness of Natural Philosophy*, Oxford, 1664, p. 175.

Bresc, Genevieve, *The Louvre: an architectural History*, ilustraciones de Keiichi Tahara, Nueva York, Ed. Vendome, 1995.

Burnon-Erst, Anne, *Utilitarian biopolitics: Bentham, Foucault and modern power*, Londres, Ed. Pickering & Chatto, 2012.

Butler, Beverly, "The 'Alexandria Project' in the Western Imagination" en *Return to Alexandria: an ethnography of cultura heritage revivalism and Museum memory*, California, Walnut Creek, 2007.

Cámara, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro: idea, traza y edificio*, Madrid, Ed. El arquero, 1990.

Carrillo Prieto, Ignacio, "La ilustración" en *La ideología jurídica en la constitución del Estado Mexicano 1812-1824*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas -UNAM, 1981.

Cassirer, Ernest, *La filosofía de la Ilustración*, trad. de Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Castro-Gómez, Santiago, *Historia de la gubernamentalidad*, Bogotá, Universidad Santo Tomás de Aquino, 2010.

Claude Nicolas Ledoux, "Architecture considered in relation to art, moral and legislation" en Elizabeth Holt (ed.), *A documentary history of art*, Vol 3, New Haven, Yale University Press, 1966.

Corbin, Alan, *El perfume o el miasma: el olfato y lo imaginario social: siglos XVIII y XIX*, trad. de Carlota Valle Lazo, México, Fondo de Cultura Económica, 1987

Crimp, Douglas, *On the museum's ruin*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, 1993.

Cuno, James *Museums Matter. In praise of the encyclopedic museum*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

Deotte, Jean Louis, "El museo no es un dispositivo" en *Museum internacional*, Trad. Andrés Correa Motta, UNESCO, no.235, septiembre de 2007.

Durand, Jean-Nicolas-Louis, *Précis des Lecons d'architecture données à l'école polytechnique 1802-1805*, trad. al inglés de David Britt, Los Angeles, Getty Publications Program, 2000.

Eagleton, Terry, *La Estética como ideología*, trad. de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid, Ed. Trotta, 2006

Elias, Norbert, *Los alemanes*, trad. Luis Felipe Segura, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999

Étienne-Louis Boullée, *Architecture, Essai sur l'art*, (1793). Trad. Carlos Manuel Fuentes, México, Ed. Gustavo Gili, 1985.

Foucault, Michel, *Seguridad, territorio, población*, Trad. Horacio Pons, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2002.

_____, "Incorporación del Hospital a la tecnología moderna" en *La vida de los hombres infames*, trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, La Plata-Argentina, Ed. Altamira, 1996.

_____, *El Nacimiento de la Clínica*, trad. de Francisca Perujo, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003

_____, *Genealogía del racismo*, La Plata, Ed. Altamira, 1996

_____, "El nacimiento de la medicina social" en *Estrategias de poder*, Intr. y trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Madrid, Ed. Paidós, 1999.

_____, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2007.

Frampton, Kenneth, *Estudios sobre cultura Tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, trad. de John Cava, Madrid, Akal, 1999

Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, trad. Jorge Sainz, México, Gustavo Gili, 2010.

Gaehtgens, Thomas W., "Altes Museum, Berlin: Buidling Prussia's first modern Museum" en Paul Carole (ed), *The First Modern Museums of art: the birth of an institution in 18th and earl 19th century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2012

García Algarra, Javier, "La reforma carcelaria en el pensamiento Ilustrado y su plasmación en modelos arquitectónicos", Madrid, Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital, 2002

Gay, Peter, *The Enlightenment: an interpretation, Vol II: The Science of Freedom*, Nueva York, Ed. W. W. Norton & Company, 2013.

Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, trad. de Javier Seto, Madrid, Alianza, 2001.

Hammler, Johannes, *Las épocas de la Historia Alemana*, trad. de F. Fernández Castillejo, Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1941

Henry, John, "The Science and the coming of the Enlightenment" en Martin Fitzpatrick (et. Al.), *The Enlightenment World*, Nueva York, Ed. Routledge, 2004.

Holub, Robert C., "The Rise of aesthetics in Eighteenth Century" en *Comparative Literature Studies*, Vol. 15, No. 3, Pensilvania, Penn State University Press, Septiembre 1978.

Israel, Jonathan, *La Ilustración Radical. La filosofía y la construcción de la modernidad (1650-1750)*, trad. de Ana Tamarit, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Israel, Jonathan, *Democratic Enlightenment. Philosophy, Revolution and Human Rights*, Nueva York, Oxford University Press, 2011.

Jacob, Margaret, *The cultural meaning of the Scientifc Revolution*, Filadelfia, Temple University Press, 1988.

Jensen, Lotte, *The Roots of Nationalism. National identity formation in Early Modern Europe, 1600 – 1815*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

Kaufmann, Emil *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Legueu*, intr. de Gilbert Erouart y Georges Teyssot, trad. de Xavier Blanquer, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980.

Kohn, Hans, "The awakening of nationalism and liberty" en *Nationalism and its meaning in*

history, Florida, Robert Krieger Publishing Company, 1982

Kostof, Spiro (editor.) *The architect: chapters in the History of profession*, Nueva York, Oxford University Press, 1986

Leerssen, Joep, *National thought in Europe. A cultural History*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006,

Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*, Intr. y trad. de Emilio Martínez Gutiérrez, Madrid, Ed. Capitán Swing, 2013

Lorraine Daston y Katherine Park, "The age of the New" en *The Cambridge History Of Science Vol III: Early Modern Science*, Nueva York, Cambridge University Press, 2008

Lloyd, David, "The pathological sublime. Pleasure and pain in the colonial context" en Daniel Carey y Lynn Festa (eds.) *The Postcolonial Enlightenment: Eighteenth-century colonialism and postcolonial theory*, Nueva York, Oxford University Press, 2009

Lloyd, Henry M. (ed.), *The discourse of sensibility. The knowing body in the Enlightenment*, , Sydney, Springer-Universidad de Sydney, 2013.

Mallgrave, Harry Francis (ed.), *Architectural Theory. An anthology from Vitruvius to 1870*, Volumen I, Oxford, Blackwell Publishing, 2006

Marcuse, Herbert, *Razón y Revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, Barcelona, ed. Altaya, 1994.

Margaret Jacob y Larry Stewart, *Practical matter: Newton's Science in the Service of Industry and Empire (1687 – 1851)*, Cambridge - Massachusetts, Harvard University Pres, 2004.

Martin, Craig, "The new sciences, religion and the struggle over Aristotle" en *Subverting Aristotle*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014.

Marvin Perry (et. Al.), "The Age of the Enlightenment: Reason and Reform" en *Western Civilization: Ideas, politics and society*, Nueva York, Routledge, 2008.

Miruna Achim e Irina Podgornu, *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural : 1790 - 1870*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2014.

Montesquieu, *Del espíritu de las leyes (1748)* trad. de M. Blázquez y P. de Vega, Madrid, Ed. Tecnos, 1972.

Moose, George L., *La nacionalización de las masas: simboismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoléonicas al Tercer Reich*, trad. de Jesús Cuéllar Menezo, Madrid, Ed. M. Pons Historia, 2005.

Moyano, Steven, "Quality vs. History: Schinkel's Altes Museum and prussian Arts Policy" en *The art bulletin*, Vol. 72, No. 4, Nueva York, Colleague Art Association, Diciembre de

1990.

Munck, Thomas, *Historia social de la Ilustración*, Madrid, ed. Crítica, 2001

Muñoz Cosme, Alfonso, *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de museos*, Asturias, Ediciones Trea, 2007.

Muri, Alisson, *The Enlightenment cyborg. A History of communications and control in the human machine 1660 – 1830*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

Nicolas Le Camus de Mézières, *The genius of architecture or the analogy of that art with our sensations*, trad. de David Britt, Chicago, University of Chicago Press–Getty Center for History of art and Humanities, 1992.

Pelletier, Louis, *Architecture in Words. Theatre, Language and the sensuous space of Architecture*, Ed. Routledge, Nueva York, 2006

Peter Aronsson y Gabriella Elgenius (eds.) en *National Museums and nation-building in Europe 1750 – 2010*, Nueva York, Routledge, 2015.

Prieto, Luis, *La filosofía penal de la Ilustración*, Instituto Nacional de Ciencias Penales, México, 2003.

Pundt, Hermann G., “Karl Friedrich Schinkel Environmental planning of Central en *The Journal of the Society of architectural historians*, Vol. 26, No. 2, Mayo de 1967

Rancière, Jacques, *El Espectador Emancipado*, trad. de Ariel Dilon, Buenos Aires, Ed. Fabrique éditions, 2010.

Recalde, José Ramón, *La construcción de las naciones*, México, Siglo XXI , 1982

Reed, T. J., “Theatre, Enlightenment and nation: a German problem” en *Forum for Modern Language Studies*, Volumen XIV, Oxford University Press, No. 2, Abril 1978

Rusnock, Andrea en “Biopolitics and the Mathematics of Population: Medical and Political Arithmetic in the Eighteenth Century” en William Clark, Jan Golinski y Simon Schaffer (eds.) *The sciences in enlightened europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1999

Saure, Felix, “Refiner of all human relations: Karl Friedrich Schinkel as an idealist theorist” en Christoph Jamme e Ian Cooper (eds.) *The Impact of idealism, Vol. 3. Aesthetics, literature and literary theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 211

Schiller, Friedrich, “Theater Considerd as A Moral Institution”, traducido del alemán al ingles por John Sigerson y John Chambless, Schiller Institute. Consultado el 17 de abril de 2017: https://www.schillerinstitute.org/transl/schil_theatremoral.html

Schilling, Heinz, “Calvinist and catholic cities: urban architecture and ritual in confessional Europe” en *European Review*, Vol. 12, No. 3, Cambridge, Academia Europaea, 2004

Schinkel, Karl Friedrich, *Collection of architectural desings*, Londres, Butherworth Architecture, 1989

Schinkel, Karl Friedrich, *Das architektonische lehrbuch*, Berlín, Deustchen Kunstverlag, 2001

Shapin, Steven, "What was the knowledge for?" en *The Scientific Revolution*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Silverman, Lois. H., *The social work of musems*, Nueva York, Routledge, 2010.

Stock, Friedrich, *Jarhbuch der Preußischen Kunstasmmlugen*, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, 1930.

Soja, Edward, "Taking space personally" en Barney Warf y Santa Arias, *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Nueva York, Ed. Routledge, 2009.

Szambien, Werner, *Simetría, gusto, carácter: teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica: 1500 – 1800*, trad. de Juan A. Calatrava, Madrid, Ed. Akal, 1993.

Thiesse, Anne Marie, *La creación de las identidades nacionales*, trad. de Perfecto Conde, Madrid, Ézaro, 2010.

Thomson, Anne,, *Bodies of thought. Science, religión and the soul in the Early Enlightenment*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.

Thomson, David,, *Europe since Napoleon*, Londres, Ed. Longman, 1960.

Van Horn Melton, James, *The rise of the public in Enlightenment Europe*, Nueva York, Cambrige University Press, 2001

Vidler, Anthony, *El espacio de la ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Alianza, 1997.

Vidler, Anthony, *Ledoux*, trad. de Juan A. Calatrava, ed. Akal, Madrid, 1994

Wellman, Katleen, *La Mettrie. Medicine, Philosophy and Enlightenment*, Duke University Press, Londres, 1992

Withers, Charles, *Placing the Enlighthenment. Thinking geographically about the Age of Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.