



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**EL MUSEO PANÓPTICO**  
**¿CÓMO VISIBILIZAR A UN PUEBLO?**

**ENSAYO ACADÉMICO**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**  
**MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA**  
**DIEGO VÁZQUEZ DÍAZ**

**TUTORA PRINCIPAL**  
**DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**TUTORAS**  
**DRA. LAURA GONZÁLEZ-FLORES**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**DRA. ELIZA MIZRAHI BALAS**  
**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

**CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2019**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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

Por medio de estas letras pretendo hacer llegar mis más grandes deseos de gracias y felicidades a quienes me acompañaron durante los últimos dos años e influyeron directamente en el devenir de este trabajo:

A la Dra. Linda Báez, por tan puntual asesoría, compromiso y dedicación.

A la Dra. Eliza Mizrahi, por tan certeras críticas, recomendaciones y lecturas.

A la Dra. Laura González, por la confianza, el apoyo, los aprendizajes, la guía y el mole poblano.

A mi querida Sonia Quintero, por tan buena comida.

A mi querido Víctor Noxpango, por tan buena bebida.

Al Posgrado en Historia del Arte.

Al Instituto de Investigaciones Estéticas.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

A la UIU y a la Universidad Complutense de Madrid.

Particularmente, a la Dra. Elia Espinosa, al Dr. Hugo Arciniega, a la Dra. Elsa Arroyo, a la Lic. Eumelia Hernández y a la Dra. Emilie Carreón.

A kurimanzutto y a Eduardo Abaroa.

\*

A Eloisa, por dejarme jugar.

A Mariana, por un cariño que está bien grandote.

A Victor Samuel, porque esto es un logro de ambos.

A Santiago —el tlachiquero—, por tanto.



**El museo panóptico  
¿Cómo visibilizar a un pueblo?**

**Índice**

	Página
Introducción.....	8
Capítulo 1. El museo panóptico.....	14
Capítulo 2. ¡Se nos va a hacer el museíto!.....	26
Capítulo 3. ¡Se nos va a [des]hacer el museíto!.....	40
Conclusiones.....	50
Bibliografía.....	54
Listado de imágenes.....	56



## El museo panóptico ¿Cómo visibilizar a un pueblo?

### Introducción

*Hacerse visible es, al mismo tiempo, estar expuesto y ser rebelde; estamos modelados precisamente sobre esta disyunción y, modelándonos, exponemos los cuerpos mediante los cuales expresamos nuestra exigencia. Lo hacemos con y para los demás, sin que haya necesariamente armonía y amor entre nosotros. Es justo un modo de construir un nuevo cuerpo político.*

Judith Butler, «Nosotros el pueblo»: reflexiones sobre la libertad de reunión

La representación de los sistemas culturales vivos y subalternos en los museos de antropología y de etnología tiene algo de fascinante y de siniestro. A lo largo de su historia, diversos han sido los métodos a través de los cuales científicos, antropólogos y museólogos han tratado de crear la ficción de que el visitante al museo puede acercarse, por medio de sus exhibiciones, al mundo de estos pueblos. De acuerdo con un estudio realizado por Deborah Dorotinsky, lo siniestro de los montajes de comunidades imaginadas es parte de la compleja problemática en que se inserta la representación de las culturas vivas no occidentales en el espacio del museo.<sup>1</sup> Los montajes a los que Dorotinsky hacía referencia eran las instalaciones de las

---

<sup>1</sup> Deborah Dorotinsky, "Fotografía y maniqués en el museo nacional de antropología", *Luna córnea*, no. 23 (2002): 60.



salas etnológicas del Museo Nacional de Antropología en México, que, a través del uso de fotografías y dioramas, pretendía crear ambientaciones de la vida de los pueblos indígenas mexicanos. Desde su creación, en la década de 1960, el Museo utilizó estas ambientaciones para recrear la vida de aquellos sistemas culturales por medio de la disposición de instrumentos dentro de los dioramas y de maniqués caracterizados como habitantes de las comunidades indígenas. **[Imagen 1]** La situación de las muestras etnológicas del museo no ha cambiado significativamente en relación con estos dispositivos de exhibición que, en la actualidad, siguen siendo utilizados.

El uso de maniqués en el Museo para la visibilización de las comunidades indígenas más representativas del país formó parte de un proyecto museológico contemplado por Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto a cargo de la construcción del edificio que lo alberga, desde la génesis del recinto. La propuesta del arquitecto respondía a una necesidad por convocar al público general a un museo que concentraría el testimonio material del origen común del pueblo mexicano para su exhibición, contrario al antiguo recinto de las colecciones.<sup>2</sup> Ramírez Vázquez recurrió al espectáculo para tal empresa. Como él mismo afirmó, en el Museo de Antropología se logró “dar un paso” del almacén ordenado de una colección “al museo espectáculo”.<sup>3</sup> Paralelamente, el pensamiento de Jaime Torres Bodet, artífice ideológico del Museo y secretario de cultura durante la presidencia de Adolfo López Mateos, permeó su génesis imponiendo una aspiración de unificación nacional por medio de la apropiación del patrimonio cultural de los pueblos y una inserción de la historia

---

<sup>2</sup> La colección del entonces Museo Nacional tenía sede en el Antiguo Palacio de la calle de Moneda. Las muestras del recinto estaban enfocadas, principalmente, en la exhibición de los monolitos y objetos arqueológicos hallados durante las exploraciones realizadas a lo largo del territorio nacional desde el siglo XVIII.

<sup>3</sup> Pedro Ramírez Vázquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, ed. por Humberto Iannini (México: UAM, 2016), 91.

del país y de sus comunidades en el avance histórico de la humanidad. De este modo, atracción y progreso fueron los cimientos prácticos e ideológicos que forjaron el nacimiento del Museo Nacional de Antropología.

El argumento central del presente ensayo es que las muestras etnológicas del Museo Nacional de Antropología conservan estos caracteres, a saber, que parten de un universalismo, basado en la inserción de la historia de los pueblos en la historia universal de la civilización humana, y de un realismo acrítico, que parte, a través de las construcciones macroscópicas de la historia, del espectáculo y de la atracción.

Para abordar la problemática que encarna este carácter fantástico y siniestro de la representación de los sistemas culturales vivos en México, el presente ensayo se servirá de consideraciones sobre los problemas que implican el poder y uso de la representación en dos niveles. Primero, el objeto de estudio será el uso de la representación que en las muestras etnológicas del Museo Nacional de Antropología pretende recrear a los pueblos indígenas del país, acorde con la ideología de estado. Posteriormente, el análisis se centrará en el poder de la representación del Museo, a partir de un ejemplo clave de la producción artística contemporánea en México, para generar derivas críticas sobre la visibilización de aquellas comunidades.

En un primer momento, el ensayo recurrirá a la crítica realizada por Walter Benjamin a las «construcciones oníricas del colectivo», entre las que se encuentran los pasajes, las exposiciones universales y los museos, que consistió en una diatriba sobre la reificación de la cultura y la civilización en los albores del modernismo a finales del siglo XIX.

El primer capítulo de este ensayo esclarecerá el origen de la crítica benjaminiana a la representación cosista de la civilización y al universalismo histórico y realismo acrítico de las construcciones macroscópicas de la historia.

A partir de ello, se buscará, en el segundo apartado, la herencia del universalismo histórico y del realismo acrítico de la modernidad, así como de los acercamientos etnológicos del siglo XIX, en la génesis del Museo Nacional de Antropología y su vigencia en las actuales muestras etnológicas.

Para finalizar, en el tercer apartado se analizará la obra del artista mexicano Eduardo Abaroa que pugna por la destrucción simbólica del Museo como medio para visibilizar las insuficiencias de sus prácticas discursivas y museológicas a través de una dialéctica que permite poner en crisis la figura del museo como institución ideológica.

El ensayo se servirá de la fertilidad del binomio de la construcción/destrucción para dejar en evidencia la fuerza crítica de la oposición dialéctica, que reivindica su potencia en tanto instrumento catalizador de la vigencia de los espectros del siglo XIX en las prácticas museísticas contemporáneas; a saber, las del *museo panóptica*.



**[Imagen 1]**

*Maniqués con huipiles y vasija, piezas en exposición, ca. 1960*

Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México



## Capítulo 1. El museo panóptico

La representación reificante de la civilización se manifiesta como fantasmagoría. Walter Benjamin afirmó que el vértigo característico de la concepción que el siglo XIX se hacía de la historia “corresponde a un punto de vista que integra el curso del mundo de una serie limitada de hechos coagulados en formas de cosas”<sup>4</sup>. Según Benjamin, estos coágulos de historia se hallaban en las entonces nuevas formas de vida y nuevas creaciones de base económica y técnica decimonónicas. Bajo esta luz, los pasajes<sup>5</sup> y las experiencias del *flâneur*<sup>6</sup> fungían como bastiones de las fantasmagorías del mercado; esto es, como representaciones reificantes e instrumentales de la civilización. Las Exposiciones Universales, acopladas con las industrias del recreo, no escapaban a estas fantasmagorías cosistas; Benjamin veía en ellas a la “alta escuela donde las masas, apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio”<sup>7</sup>.

Gueorgui Plejánov, pionero del marxismo en Rusia y a quien Benjamin cita entre sus notas, veía en aquellas Exposiciones Universales puntos de encuentro que pretendían exhibir una idea concreta del increíble grado de desarrollo de los medios de producción

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *París, Capital del siglo XIX* en *Libro de los Pasajes*, ed. por Rolf Tiedemann, trad. por Luis Fernando Castañeda et al. (Madrid: Akal, 2005), 50.

<sup>5</sup> Benjamin hace referencia a los pasajes parisinos que integraban la exhibición de la mercancía-fetiché al orden de la ciudad.

<sup>6</sup> El *flâneur*, o paseante, representa al espectador urbano moderno, que es producto de la enajenación propia del capitalismo en Francia.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, trad. por Luis Fernández Castañeda et al., ed. por Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2005), 219 [G 16, 6].

alcanzado por los países civilizados.<sup>8</sup> Estas exhibiciones, realizadas desde mediados del siglo XIX, servían de nodos para las muestras del progreso técnico y científico que tomaban forma en las grandes construcciones, a veces temporales, que albergaban a aquellas ferias, tal como el Gran Palacio de cristal y hierro que coronó a la exposición londinense de 1852 o como la torre Eiffel, edificada para la exposición parisina de 1889. En el evento, las delegaciones que de cada país eran enviadas para representar a sus tierras evidenciaban por medio de sus expositores los polos de evolución en el progreso de la humanidad. Por ello, además de las invenciones técnicas, las Exposiciones recurrieron al uso de instrumentos de espectáculo y entretenimiento que acompañaban al mercado de objetos y artificios de todo el mundo. Ernest Renan llegó a compararlas con las grandes fiestas griegas, como los Juegos Olímpicos o las Panateneas,<sup>9</sup> y Hermann Lotze a afirmar que eran las únicas fiestas propiamente modernas.<sup>10</sup> Por su parte, Benjamin afirmaría una bien fundada relación entre las Exposiciones Universales y la industria del ocio.

Las ferias se volvieron tan populares que surgieron espacios no itinerantes que se servían de la exhibición de aquellos instrumentos, invenciones y maravillas para el divertimento de las masas. De entre ellos, a finales del siglo XIX surgieron en Berlín dos recintos de entretenimiento popular que adoptaron el nombre de Panópticos: el *Panóptico de Castan*, en 1873, y el *Passage Panóptico*, en 1888.<sup>11</sup> **[Imagen 2]** Estos recintos estaban dedicados principalmente

---

<sup>8</sup> Cfr. Gueorgui Plejánov, "Wie die Bourgeoisie ihrer Revolution gedenkt", *Die Neue Zeit* IX, 1 (1891), 138 en Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 200 [G 4 a, 1].

<sup>9</sup> Benjamin, *op. cit.*, 215 [G 13 a, 3].

<sup>10</sup> Hermann Lotze, *Mikrokosmos*, III, (Leipzig: 1864) en Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 219 [G 16, 5].

<sup>11</sup> Andrew Zimmerman, *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany* (Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2001), 17.

a la exposición de figuras de cera, sobre todo de reproducciones plásticas de soberanos y personajes populares e históricos de tierras heterotópicas y de tiempos anacrónicos. [Imagen 3] Sin embargo, los Panópticos también adoptaron otras prácticas de entretenimiento y espectáculo propias de las Exposiciones Universales; las muestras de naturales de otras tierras —traídos principalmente de América, así como de otros territorios aun colonizados— que habían llamado la atención de los públicos occidentales, hallaron en los Panópticos el nicho óptimo para su desarrollo y la supresión de su nomadismo. Estas prácticas solían requerir la participación de indígenas que tomaban el papel de los habitantes de las tribus africanas y amerindias que se encontraban o se habían encontrado colonizadas por los países europeos en chozas y reproducciones plásticas de los hogares y sitios identificados como propias de las culturas subdesarrolladas.

De acuerdo con un estudio pormenorizado realizado por Andrew Zimmerman sobre las prácticas e instrumentos utilizados por la antropología en la Alemania Imperial, los Panópticos sirvieron de impulso al desarrollo de los estudios etnológicos pues, además de las exhibiciones de figuras en cera de personajes históricos y populares, los recintos organizaban eventos para el divertimento del público como *freak shows* y muestras animales —que fueron los antecedentes de los zoológicos modernos— en los que se incluían exhibiciones de personajes de otras culturas consideradas como primitivas en ambientaciones de sus hogares y medios cotidianos. Estos personajes realizaban muestras en las que ejecutaban actos rituales, de caza o actividades cotidianas propias de sus culturas. Se sabe que estos eventos eran supervisados por antropólogos que certificaban la veracidad de las presentaciones y que, muchas veces, servían también como muestras de las investigaciones realizados por ellos mismos que eran utilizadas para educar a los estudiantes de la disciplina, por lo que estas muestras sirvieron para conformar el imaginario de los pueblos *otros*, así como para impulsar el



desarrollo de los estudios antropológicos y etnológicos de las comunidades amerindias e indígenas en occidente.

Sin embargo, ante el predicamento que desde su origen implicaba el transporte y manejo de seres humanos para la realización de los espectáculos, el uso de maniqués de cera para sustituir a los «ejemplares» vivos se volvió una práctica común durante las exposiciones mercantiles y en aquellos museos de cera. Ataviados con las indumentarias características, los realistas maniqués se situaban en maquetas y dioramas que recreaban chozas y parajes propios de cada cultura. De este modo, los panópticos pretendían hacer honor a su nombre: en ellos podía verse *de todo*<sup>2</sup>, desde afecciones y anormalidades naturales hasta objetos extraños traídos de otras tierras, desde figuras de cera hasta representaciones *en vivo* de otros mundos.

Zimmerman afirma a estas prácticas como antihumanistas, pero el énfasis no lo sitúa en el plano ético, sino en el histórico. De acuerdo con su estudio, la antropología se había encargado de sus- traer de su historia a los pueblos al presentar a estos personajes en un eterno presente místico y primitivo.<sup>13</sup> El antihumanismo y la antropología empataban al anular la cualidad humana de sus objetos de estudio por su nula atención a la historia de sus pueblos, muchas

---

<sup>12</sup> A finales del siglo XVIII, el filósofo utilitarista Jeremy Bentham desarrolló un proyecto arquitectónico pensado para la edificación de escuelas, manicomios, hospitales y prisiones basada en el principio de la regulación de la conducta a través de la vigilancia al cual llamó Panóptico. Esta propuesta arquitectónica se volvería rápidamente el referente inmediato para el término «panóptico», siendo aplicado –al menos nominalmente– en la construcción de diversos centros penitenciarios y de contención social. En síntesis, el panóptico posibilitaba *ver todo* en todo momento. Michel Foucault actualizó el interés por el término durante su rastreo arqueológico de los dispositivos de vigilancia realizado en el libro *Vigilar y castigar*, de 1975. En él, se asumía a los panópticos como continuadores de la propuesta de control social y reclusión punitiva, así como el control de los internos por medio de la constante vigilancia.

<sup>13</sup> Zimmerman, *op. cit.*, 22.

veces tan antigua como la occidental. Adicionalmente, se puede inferir que aquel carácter antihumanista se hacía patente en el carácter ético de estas prácticas, pues reificaban al individuo al instrumentalizarlo e insertarlo como un objeto para la mercancía a través del espectáculo y del entretenimiento, siendo en ocasiones situados entre otros ejemplares de individuos con anomalías físicas o con animales curiosos. Además, estas prácticas permitían suprimir al espectador la evidencia de la violencia ejercida contra los miembros de aquellas comunidades.<sup>14</sup>

Durante las décadas de 1920 y 1930, Walter Benjamin gestó una crítica a los Panópticos, que dejaría inconclusa con su muerte en 1934, diciendo: “El panóptico es una manifestación de la obra de arte total. El universalismo del siglo XIX tiene en el panóptico su monumento. Pan-óptico: no sólo que todo se ve, sino que se ve de todas maneras”<sup>15</sup>.

La crítica de Benjamin parte de la problematización de la historiografía decimonónica, heredada desde la antigüedad clásica y vigente en los albores de principios del siglo XX. El universalismo del siglo XIX se había encargado de la supresión de los pequeños relatos y de la minimización de las historias *otras* en favor de la pretensión por englobar la historia de la humanidad y la cultura en un mismo continuo de progreso y desarrollo, nociones fuertemente condenadas en el pensamiento benjaminiano frente a la evidencia de las grandes guerras en Occidente a principios del siglo XX. Además, Benjamin incitaría al abandono de este tipo de narración histórica, recordando a la propuesta de Hans Sedlmayr desde la historia del arte comentada por Walter Muschg, por un firme rechazo a las construcciones macroscópicas caracterizadas por un realismo

---

<sup>14</sup> Leah Dilworth, *Imagining Indians in the Southwest: persistent visions of a primitive past* (Estados Unidos: Smithsonian Institution Scholarly Press), 47.

<sup>15</sup> Benjamin, *op. cit.*, 545 [Q 2, 8].

acrítico en la contemplación de la historia.<sup>16</sup> Según Benjamin, Sedlmayr representó la esperanza de su campo de estudio al pugnar por investigaciones centradas en objetos particulares para hacerlos aparecer como pequeños mundos autocontenidos en sí mismos.<sup>17</sup> Esta lectura del trabajo del historiador del arte no resulta disímil a la propuesta benjaminiana por dar voz a los vencidos y por la no diferenciación entre grandes y pequeños acontecimientos, presente en sus reflexiones *Sobre el concepto de historia*. En este tenor, el realismo acrítico implicaría también una filiación al historicismo, contrario a la historiografía materialista benjaminiana, que conlleva la opresión de las clases revolucionarias y de los «vencidos». No resulta así inoperante la adjudicación del realismo acrítico a la práctica histórica del universalismo en su generalidad.

De este modo, los Panópticos serían vistos por Benjamin, por un lado, como un síntoma de la enajenación europea que se hacía patente en la masificación de los instrumentos de entretenimiento popular, que mercantilizaban a los individuos reificando e instrumentalizando su patrimonio, cultura e historia. Paralelamente, su crítica los situaría como herederos del universalismo histórico del siglo XIX y, por consiguiente, del realismo acrítico en la lectura de los relatos históricos particulares contenidos en la totalidad del progreso civilizatorio que el Panóptico pretendía hacer visible.

Benjamin partía de la afirmación del panóptico como monumento del universalismo del siglo XIX, pero, sobre todo, como “manifestación de la obra de arte total”. La *Gesamtkunstwerk*, aquella

---

<sup>16</sup> Walter Muschg, “Das Dichterportrait in der Literaturgeschichte” en Emil Ermatinger, ed., *Philosophie der Literaturwissenschaft* (Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1930), 314 en Walter Benjamin, “Rigorous Study of Art [Kunstwissenschaftliche Forschungen. Zum ersten Bande der Kunstwissenschaftlichen Forschungen]” en *Frankfurter Zeitung*.

<sup>17</sup> Hans Sedlmayr, “Zu einer strengen Kunstwissenschaft”, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 19-20 en Walter Benjamin, “Rigorous Study of Art [Kunstwissenschaftliche Forschungen. Zum ersten Bande der Kunstwissenschaftlichen Forschungen]” en *Frankfurter Zeitung*.

obra de arte total propuesta por Richard Wagner en su ensayo *La obra de arte del futuro*, representaba la síntesis armónica de las *seis artes* consideradas como tales durante el siglo XVIII —a saber, música, danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura—, que él encontró en la tragedia griega y que analogaría con su gran ópera *El anillo de los nibelúngos*.<sup>18</sup> Sin embargo, sería más pertinente suponer que Benjamin hacía referencia a la ilusión de la *Secessionsstil* austríaca, que perteneció al ásperamente criticado grupo del movimiento modernista. Este movimiento hallaría en la consigna por el «arte total» el gallardete para realizar la conjunción de una multiplicidad de «artes decorativas». Benjamin fue un tenaz crítico del *Jugendstil* alemán al cual describió entre sus últimas notas como *el estilo estilizante*<sup>19</sup>, culpable de la liquidación del *interior* y del fin del arte de género.<sup>20</sup> No es así sorprendente que Benjamin hallase en el panóptico al *enemigo*, como gran monumento del proyecto modernista y del universalismo del siglo XIX que, a través de instrumentos como las Exposiciones Universales, ensalzaban el *progresotécnico* y se preparaba para atender a la servidumbre con la que debía contar la propaganda política e industrial a partir de una peregrinación de la mercancía-fetichismo.<sup>21</sup> Estos gabinetes de figuras de cera, como representantes del *modern style* alemán, serían a su vez voceros de lo que Benjamin llamaría el *mal du siècle*, como llamaría en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la estetización de la política, que implica también un realismo acrítico.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Richard Wagner, *La obra de arte del futuro* (Valencia: Universitat de Valencia, 2000).

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, *Pintura, Jugendstil, novedad en Libro de los Pasajes*, 570.

<sup>20</sup> Benjamin, *op. cit.*, *París...*, 56.

<sup>21</sup> Benjamin, *op. cit.*, *París...*, 54- 56.

<sup>22</sup> *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, obra consagrada como capital en la producción crítica de Benjamin, halló su última edición en el año de 1939, un año antes de la muerte de su autor e inmersa en el ambiente del régimen nazi en Alemania. Sin embargo, la

---

gestación del planteamiento en ella contenida podría remontarse al inicio del desarrollo del proyecto del cual derivaría gran parte de su trabajo crítico: el *Libro de las Pasajes*. Esta colección de fragmentos y escritos del alemán, puesta en marcha en el año de 1927, funge como testimonio de la genealogía de muchas de las ideas que en sus escritos terminados se hacen presentes. El problema del arte no es ajeno a esta matriz.

En aquel corto ensayo dedicado a la propuesta de politización del arte, Benjamin da cuenta que, ante la irrupción de la fotografía como primer medio de reproducción realmente revolucionario, el arte “sintió la proximidad de la crisis y reaccionó con la teoría de «l’art pour l’art»”. La consigna de «el arte por el arte», popularizada en Francia desde principios del siglo XIX, había fungido como respuesta al exceso romántico y a la pretensión moralizante de las artes liberales; sin embargo, con la paralela emergencia del medio fotográfico, el arte halló en tal salvo-conducto el bastión para defender el valor intrínseco de su trabajo. Según Benjamin, esta teología del arte había derivado, por su parte, en una teología negativa que tomó la forma de un arte puro, ajeno a toda función social y a toda determinación de un contenido objetual. Una consideración similar se encontraba ya presente en uno de los resúmenes de la obra en elaboración que quedaría inconclusa con la muerte del alemán; en *París, capital del siglo XIX*, Benjamin afirmaba:

La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que al principio cotizan al alza. Los inconformistas se rebelan ante el hecho de entregar el arte al mercado. Se agrupan en torno al estandarte de *el arte por el arte*. De este lema surge la idea de la obra de arte total, que intenta impermeabilizar al arte frente al desarrollo de la técnica. La solemnidad con la que se conduce corre pareja con las diversiones que acompañan a la apoteosis de la mercancía. Ambas son abstracciones de la de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la fascinación de Wagner.

Este planteamiento parecería haber servido de preámbulo para el nacimiento de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, siendo ambos contemporáneos del año 1935. No obstante, una diferencia sustancial pone en divergencia a ambos planteamientos. Lo que en el temprano resumen considera como producto del llamado a *l’art pour l’art* es la obra de «arte total» [*Gesamtkunstwerks*], mientras que en el ensayo final se adopta a tal producto como «arte puro» [*reinen Kunst*]. Una carta del 2 de agosto de 1935, de Theodor Adorno a Benjamin, sugiere una influencia en este viraje conceptual. La carta reza, en clara referencia al fragmento antes citado:

Como producto de la euforia causada por las muestras en las Exposiciones Universales, los Panópticos sirvieron, además, como herederos de la ideología mercantil de la modernidad europea y de una necesidad de afianzamiento en la historia para justificar la idea de desarrollo y progreso. Benjamin afirmó que su análisis “se centra en esta sed de pasado como tema principal. El interior del museo aparece a su luz como un interior que ha crecido hasta lo colosal. Entre 1850 y 1890 aparecen en lugar de los museos las exposiciones universales. Comparar la base ideológica de ambos”<sup>23</sup>. De este modo, se puede suponer un continuo ideológico que parte del museo decimonónico, heredero de la Ilustración enciclopédica y de las cámaras de maravillas, para insertarse en el dispositivo de las Exposiciones Universales que, a través de los Panópticos, permeó la génesis de los museos dedicados a la exhibición de los estudios antropológicos y etnológicos en occidente, como afirma Zimmerman.

Museos, Panópticos y Exposiciones Universales son considerados por Benjamin «construcciones oníricas del colectivo» que se basan en la representación cosista de la civilización que, como se hace evidente en los desarrollos ulteriores de los espacios museales, coagula la historia.

La herencia de estos usos y prácticas para la visibilización de las realidades políticas, culturales y sociales de los sistemas culturales vivos y subalternos puede rastrearse, entonces, en los

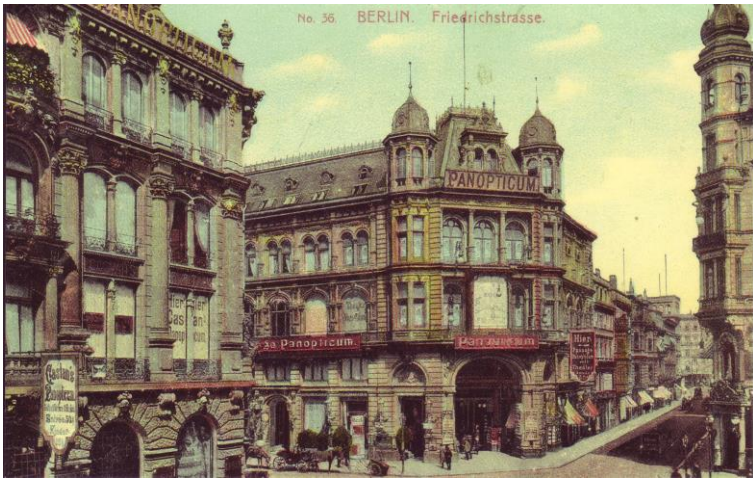
---

La tesis de la p. 21 sobre el arte por el arte y la obra de arte total me parece insostenible bajo esa forma. La obra de arte total y el culto al arte en sentido enfático son intentos radicalmente opuestos de escapar al carácter mercantil, y no son idénticos: la relación de Baudelaire con Wagner es así tan dialéctica como la compañía de la prostituta.

No sería injustificado presumir que el comentario de Adorno influenciaría en la redacción del ensayo y en las reformulaciones que hallaría hasta su versión final en 1939. Esto sirve de evidencia para afirmar que ambos términos, al menos en inicio, sirvieron como sinónimos para Benjamin.

<sup>23</sup> Benjamin, *op. cit.*, 413 [L 1 a, 2].

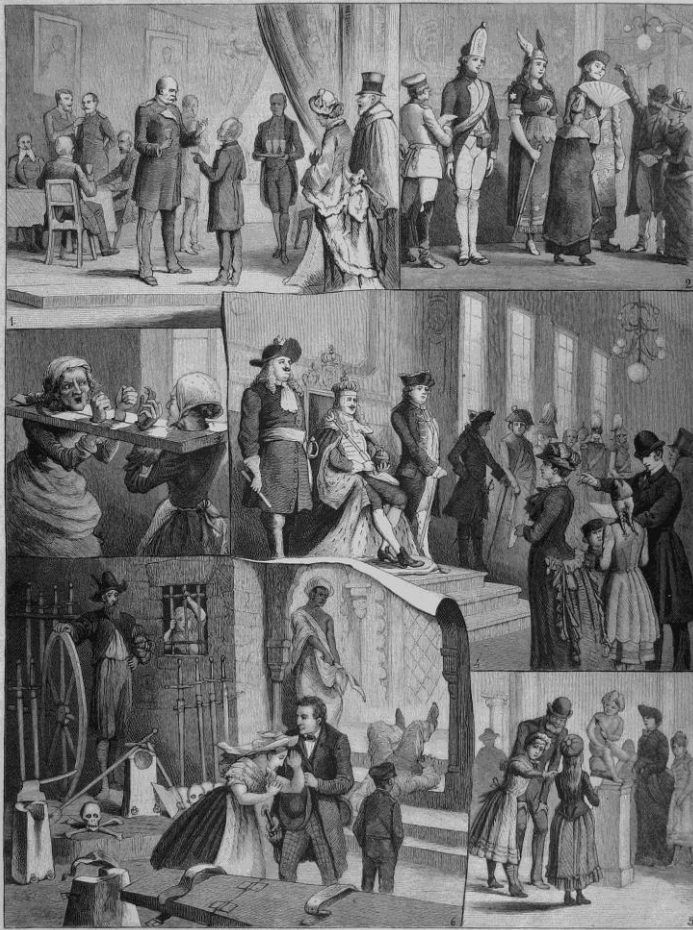
medios de representación utilizados en los espacios museísticos dedicados a la exhibición de los estudios etno y antropológicos. Particularmente, este rastreo seguirá los rezagos de los instrumentos de exposición reificantes, cosistas e instrumentalistas propios de los dispositivos mercantiles de las Exposiciones Universales en los Panópticos y, posteriormente, en los museos de Antropología del siglo XX.



**[Imagen 2]**

Postal con la vista de la calle Friedrichstraße. En ella se pueden apreciar al Panóptico de Castan (izquierda) y al Passage Panopticon (centro), ca. 1900  
Berlín, Alemania





In Castan's Panoptikon zu Berlin. Nach Originalzügen von Th. Wald. (S. 479)

1. Vortrag und Musikstück 2. Besondere Arbeit 3. Wissenschaftliche Gesellschaften 4. Ein Theaterstück 5. Eine Spielart 6. In der Scherenschnittmaschine

**[Imagen 3]**

Ilustración de exposición en el Panóptico de Castan en el núm. 20 de la edición de 1890 del periódico "Das Buch für Alle", 1980  
 Berlín, Alemania

## Capítulo 2. ¡Se nos va a hacer el museíto!

El 17 de septiembre de 1964, una comitiva integrada por las élites culturales y políticas de México se encontraba reunida en el Bosque de Chapultepec, en la capital del país. Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación de la República durante el mandato de Adolfo López Mateos, lideraba el magno evento inaugural del Museo Nacional de Antropología. En su discurso de inauguración, titulado “El silencio de Cuahutémoc resuena aún”, Torres Bodet invitaba a la reivindicación de los valores nacionales para su integración en el espíritu del universalismo y encomiaba el trabajo de construcción realizado durante diecinueve meses bajo la “iluminada dirección” del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.<sup>24</sup> La cartela de bienvenida a los asistentes era una inscripción en el mármol de la media luna que anticipa la entrada al museo —y que probablemente sirvió de pedestal para López Mateos durante el evento [Imagen 4]— en la que se puede leer:

El pueblo mexicano levanta este monumento en honor de las admirables culturas que florecieron durante la era precolombina en regiones que son ahora territorio de la República.

Frente a los testimonios de aquellas culturas el México de hoy rinde homenaje al México indígena, en cuyo ejemplo reconoce características esenciales de su originalidad nacional.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Jaime Torres Bodet, “El silencio de Cuahutémoc resuena aún” en *Obras escogidas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 1145.

<sup>25</sup> Placa conmemorativa del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Texto de Adolfo López Mateos, presidente de la República en México, D. F., a 17 de septiembre de 1964.

Es conocida la relación amistosa y profesional que existió entre el presidente y el arquitecto. Ramírez Vázquez habría ya sugerido la necesidad de reubicar y reorganizar el museo dedicado a la gestión y exposición del patrimonio de los pueblos originarios años antes de la elección de López Mateos como presidente de la República. El arquitecto recordaba con cariño que aquel, tras su declaración como presidente electo, le congratuló con un: ¡Se nos va a hacer el museo!<sup>26</sup>. No es arriesgado suponer que el primero, como figura de liderazgo del proyecto nacionalista del Partido Revolucionario Institucional (PRI), se adjudicara la representación de aquello que llamó “el México de hoy”, contrario al México *otra*, el México de los indígenas; por su parte, a Ramírez Vázquez le daría el título de aquel que “levantó [el] monumento en honor de las admirables culturas”.

Esta complicidad entre el artífice y el benefactor, entre el artista y el mecenas, sirve de evidencia para afirmar que el museo en México se ocupa de exhibir, “cuando no las frases en bronce de los funcionarios que apadrinaron con el capricho su creación, la dudosa inventiva de los verdaderos artistas oficiales del país: los arquitectos”, como afirma Cuahutémoc Medina.<sup>27</sup> “Dudosa inventiva” que, sin embargo, recibiría los elogios de arquitectos, ingenieros y del público en general. Carla Pinochet, importante investigadora de la historia y la antropología en América Latina, afirma que un museo debe menos al edificio que lo alberga que a su colección y su proyecto crítico. Recordando el trabajo de Gustavo Buntinx, afirma que un museo “no es un lugar sino un espacio: social, cultural [y] cívico”.<sup>28</sup> Por ello, resulta arriesgado, según Pinochet, “sentenciar, precisamente a la

---

<sup>26</sup> Ramírez Vázquez, *op. cit.*, 71.

<sup>27</sup> Cuahutémoc Medina, “Pseudomuseos: sobre el museo Salinas y otros ejemplos de la museografía parasitaria en México”, en *Museo como medio: diálogos sobre lenguaje museográfico y arte contemporáneo* (México: Centro Nacional de las Artes, 2002).

<sup>28</sup> Gustavo Buntinx, *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas del Micromuseo* (Lima: Micromuseo, 2007), 22.

escena museal mexicana, a esta condición de cáscara arquitectónica al servicio de los discursos de los gobernantes”<sup>29</sup>. A pesar de ello, no es atrevido asumir la evidente relación entre el discurso de poder y la edificación de los espacios que sirven como sus exponentes.

La historia del actual Museo tiene como antecedente las colecciones del antiguo Museo Nacional de México, creado durante el gobierno del emperador Maximiliano en el Antiguo Palacio de la calle de Moneda. Cuenta Ramírez Vázquez que desde su época como estudiante en la Escuela Nacional de Arquitectura, que tenía como recinto a la Academia de San Carlos, notó las desfavorables condiciones en las que se encontraba el antiguo museo y la falta de afluencia al recinto. Estas observaciones, según cuenta, se las haría saber a López Mateos durante la construcción de su casa en San Jerónimo, en donde le compartiría que su máxima aspiración como arquitecto era construir el Museo Nacional de Antropología.<sup>30</sup>

Sin embargo, la génesis del recinto trasciende los breves encuentros prematuros entre López Mateos y Ramírez Vázquez. Los orígenes del museo se remontan al proyecto de unificación nacional por medio de la educación planteado después del proceso de la Revolución Mexicana impulsado por el PRI. El programa caería en manos de Torres Bodet en varias ocasiones, lo cual lo situaría en la génesis del proyecto de gestión de los bienes y patrimonio de los pueblos “originarios”, así como su encausamiento dentro de los fines políticos, culturales y educativos del proyecto de nación. El primer acto de éste como Secretario de Educación (en su primera gestión de 1943 a 1946), durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho, fue una breve participación en la sesión inaugural del Congreso de Unificación Magisterial en 1943, evento en el que habló sobre las

---

<sup>29</sup> Carla Pinochet, *Derivas críticas del museo en América Latina* (México: Siglo XXI, 2016), 31.

<sup>30</sup> Ramírez Vázquez, *op. cit.*, 70.

aspiraciones y metas de la educación mexicana. Su discurso partió de una invitación a trabajar “bajo el auspicio de los valores espirituales de solidaridad, de conciliación y de patriotismo” que debían servir de guías en su cruzada por la educación.<sup>31</sup> En este mismo discurso, Torres Bodet insistiría en la necesidad por reconocer y revalorar el carácter mestizo de la sociedad mexicana, a la vez que apelaba a la integración y colaboración de todos los estratos y comunidades de la sociedad para la unificación nacional a partir del fervor patrio. En cierto modo, el planteamiento educativo del Secretario de Educación se articularía en el intento por reivindicar los valores nacionales a través de la apropiación de los orígenes por medio de la gestión del patrimonio cultural de las comunidades indígenas.

Veintiún años después del Congreso, durante el discurso inaugural de Museo Nacional de Antropología en 1964, afirmaría que “al honrar los vestigios de su pasado, ese México tiene la convicción de que se honra en sí propio, y enaltece en lo universal, el prestigio de su presente y la gloria de su futuro”<sup>32</sup>. Si bien por un lado el proyecto educativo que permeó la génesis del Museo tenía por principio la unificación nacional a partir del sentido de pertenencia exclusiva, la propuesta apelaba a una inserción de la historia del país en el movimiento universalista. En el discurso de inauguración del recinto, rezó:

Avanzamos, por la afirmación de lo nacional, hacia la integración de lo universal. Nuestra vocación no se encuentra desfigurada por prejuicios étnicos o geográficos. América es nuestro ámbito natural; México la razón de nuestro destino. Pero el escenario de ese destino lo constituye la tierra entera. Y queremos participar con la independencia en el progreso común de la humanidad.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Jaime Torres Bodet, “Aspiraciones y meta de la educación Mexicana” en *Obras escogidas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 925.

<sup>32</sup> Torres Bodet, *op. cit.*, “El silencio...”, 1145.

<sup>33</sup> Torres Bodet, *op. cit.*, “El silencio...”, 1138.

La nula atención a la historia de los vencidos por la primacía de la de los vencedores parecía anularse en el intento del proyecto del Museo Nacional de Antropología por hacer resurgir la importancia de la historia de los pueblos originarios en México. Sin embargo, resulta evidente que la mirada del propósito de Torres Bodet estaba enfocada en la apertura e inserción de la historia del México contemporáneo y del México precolombino en la narración del universalismo del siglo XIX y del progreso de la humanidad.

De acuerdo con Carla Pinochet el Museo Nacional de Antropología reúne los dos pilares civilizatorios de la tradición moderna. Por un lado, el aparato educativo que, “a través de la institución escolar, constituye uno de los fundamentos del poder para configurar estas subjetividades culturales siempre insuficientes” y, paralelamente, como papel central en la constitución y afianzamiento del Estado moderno.<sup>34</sup> Mariana Botey afirma, incluso, que el discurso que la antropología mexicana ha generado “no ha tenido al indígena como objeto de estudio, sino a la nación misma como su objeto verdadero y esencial”<sup>35</sup>. De acuerdo con la lectura de Pinochet de los espacios museales contemporáneos, el museo moderno (como categoría) opera bajo el supuesto de que las identidades nacionales constituyen realidades esenciales y discretas, que pueden ser puestas en escena de forma transparente a través de los métodos de representación adecuados.

No obstante, la actual crítica tiene por motivo cuestionar aquellos métodos de representación que, de muchas maneras, pueden calificarse como inadecuados. En primer lugar, el uso de maniqués y dioramas para la representación del patrimonio material e inmaterial de los pueblos en México podría criticarse desde el análisis genealógico desarrollado por Zimmerman, para quien los

---

<sup>34</sup> Pinochet, *op. cit.*, 36.

<sup>35</sup> Mariana Botey, *Zonas de disturbio: Espectros del México Indígena en la modernidad* (México: Siglo XXI: UNAM: UAM: Palabra de Clío, 2014), 101.

estudios etnológicos de los pueblos colonizados por occidente hallaron un importante impulso por las muestras en las Exposiciones Universales de *zoológicos humanos* y por su extensión en las exhibiciones de figuras de cera de esos “ejemplares” en los Panópticos berlineses. De acuerdo con su postura, estas prácticas de estudio caracterizaban el academicismo antihumanista del Imperio Alemán.

El uso de esos mismos instrumentos de representación en las salas etnográficas y antropológicas del Museo Nacional de Antropología no está lejos de aquellas prácticas basadas en el divertimento. No resulta sorprendente que este tipo de exhibiciones ya formara parte del ideal de Ramírez Vázquez, quien incluso evocaba aquellas muestras decimonónicas al afirmar: “entrar al museo forma parte del carácter que pienso debería tener un parque, pero alternando el interés didáctico con el ambiente natural que es siempre agradable”<sup>36</sup>. Por esta función didáctica, que no es arriesgado pensar que estaba atravesada por los intereses de Torres Bodet, se recurrió al uso de dioramas enfocados en los públicos infantil y juvenil, pues el museo urgió desde sus inicios a crear dispositivos que resultasen útiles en la enseñanza. El recurso pedagógico se materializó en la utilización de maniqués de materiales plásticos que servían de sostén a las diversas indumentarias. **[Imagen 5]** Se sabe que las ambientaciones y dioramas en los que se situaban a los maniqués realizados por un grupo de escultores provenientes de la escuela La Esmeralda fueron elaborados en colaboración con respetados escenógrafos y modelistas de la época, como Julio Prieto y Carmen Antúnez. Con el tiempo y frente a la polémica de la despersonalización del indígena como parte de las masas<sup>37</sup>, las impersonales estatuas fueron sustituidas por maniqués más realistas que

---

<sup>36</sup> Ramírez Vázquez, *op. cit.*, 64.

<sup>37</sup> María Teresa Hernández Alcántara, “El Museo Nacional de Antropología: Medio de comunicación y educación para la enseñanza de la historia. Una experiencia” (Tesis de Licenciatura, UNAM, 2008), 36.

recuerdan a los que se exhiben en los museos de cera. Como afirma Deborah Dorotinsky, “la tenue iluminación y la disposición de algunas de sus secciones hace que se establezca una fuerte asociación entre éstas y los museos de cera”<sup>38</sup>.

Como se afirmó en el apartado anterior, las muestras etnográficas, según Zimmerman, habían aprovechado los recursos de divertimento y espectáculo utilizados por los Panópticos y las ferias itinerantes durante el apogeo de las Exposiciones Universales. Se sabe que algunos de los *life groups* comenzarían a ser utilizados en exhibiciones comerciales como la Chinese Collection y el Oriental and Turkish Museum, ambas en Londres, en épocas tan tempranas como 1842 y 1854, respectivamente.<sup>39</sup> Esta tradición venía de las «galerías de naciones», que formaron parte de algunos museos de anatomía; espacios reservados a la exhibición de figuras de cera que contrastaban diferentes razas humanas.<sup>40</sup> Sin embargo, el uso de los maniqués en los espacios museísticos de exhibición antropológica y etnológica halló uno de sus primeros hogares en el Museo de Etnografía Escandinava, en Estocolmo, inaugurado en 1873.<sup>41</sup> A partir de ello, diversos museos en Escandinavia y Alemania comenzaron a hacer uso de aquellas innovaciones técnicas para la exhibición de la vida de los pueblos indígenas. No obstante, no fue sino hasta la Exposición Universal de Chicago de 1893 que el uso de dioramas con

---

<sup>38</sup> Dorotinsky, op. cit., “Fotografía...”, 64.

<sup>39</sup> R. D. Altick, *The shows of London: A panoramic history of exhibitions, 1600-1862* (Cambridge: Mass, 1978), 292-293, 496-497 en Ira Jackins, “Franz Boas and Exhibits” en *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 81.

<sup>40</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Objects of Ethnography” en Ivan Karp, ed., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institution), 399.

<sup>41</sup> Ira Jackins, “Franz Boas and Exhibits” en *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 81.



maniqués realistas llegó a América.<sup>42</sup> Se sabe que Frederic W. Putnam, quien figuraba como el director y curador del Peabody Museum en Harvard, fue el jefe del Departamento de Etnología y Antropología de la feria.<sup>43</sup> Si bien, el Smithsonian Museum fue el primero en el continente en integrar aquellos dispositivos en sus muestras de la vida cotidiana y ritual de los pueblos americanos, no pasó mucho tiempo antes de que el resto de los museos en Norteamérica comenzaran a utilizar el nuevo arreglo museográfico. El American Museum of Natural History de Nueva York pronto encomendó la creación de sus propias series de estos grupos de maniqués bajo la dirección de Putnam.

Al poco tiempo, en 1896, el joven Franz Boas, quien sería considerado más tarde padre de la etnología norteamericana, se volvería el Curador Asistente de Etnología del museo y sería el responsable del arreglo de aquellos dispositivos de exhibición.<sup>44</sup> El pensamiento de Boas resultó determinante para la génesis de un modo de realizar la museografía de exhibiciones etnológicas en América. Sin dudas, su trabajo permeó la filiación crítica del equipo de etnólogos que trabajó bajo la dirección de Torres Bodet y de Ramírez Vázquez para el Museo Nacional de Antropología en México, el cual, seguramente, estaba influenciado por el trabajo culturalista de Manuel Gamio, quien había estudiado con Boas durante su estancia en México en 1910 después de su experiencia en el American Museum of Natural History.

Boas, durante su gestión en el museo de Nueva York, definió tres propósitos para el recinto; su propuesta se basaba en una convivencia de entretenimiento, de instrucción y de investigación enfocadas, cada una, a un público específico. El Museo Nacional de Antropología imita aun ese modelo tripartito; sin embargo, como el

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Dilworth, *op. cit.*, 47

<sup>44</sup> *Ibid.*, 76.

mismo Boas apuntaba, las actividades de exhibición se debían predicar sobre el supuesto de que la gran mayoría de visitantes “no quieren nada más allá del entretenimiento”<sup>45</sup>. Por esto, el comisariado recurrió al uso de los *life groups* para superponer la educación con una base afianzada en el entretenimiento.

Además, se sabe que desde su planeación arquitectónica Ramírez Vázquez planteó la necesidad de que las exhibiciones y el edificio mismo resultaran atrayentes para la mayor cantidad de público general. Afirma Ramírez Vázquez: “La museografía fue orientada por la intención de ofrecer una presentación científicamente exacta y, al mismo tiempo, tan atractiva visualmente que una visita al museo fuese considerada como un verdadero espectáculo”<sup>46</sup>. Las muestras etnográficas del Museo Nacional de Antropología coincidían con el principio del que habían hecho uso los antropólogos en los panópticos berlineses y por Boas y otros en los museos norteamericanos. Ambos apelaron al entretenimiento como medio para llevar a cabo estudios “científicos” y exhibir sus productos.

No está de más subrayar, además, la apreciación del eterno presente en el cual se sumen los pueblos indígenas alejándolos del desarrollo, evolución y progreso de la modernidad, como fue descrito por Zimmerman en relación con los dispositivos etnográficos en Alemania. Como Ricardo Robina, arquitecto que colaboró en la construcción del recinto, resume:

...el nuevo Museo de Antropología planteó por primera vez en México, en toda su amplitud y profundidad, la necesidad de realizar una exposición didáctica y científica para un nivel de captación universal, en que se mostrasen en su totalidad las culturas

---

<sup>45</sup> Franz Boas, “Some principles of museum administration”, *Science*, 25 (1907), 921-933 en Ira Jackins, “Franz Boas and Exhibits” en *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 86.

<sup>46</sup> Pedro Ramírez Vázquez, “La arquitectura del museo” en *El Museo Nacional de Antropología: arte, arquitectura, arqueología, etnografía* (Barcelona: Blume, 1968), 29.

arqueológicas de México, así como sus culturas indígenas que sobreviven a la evolución y desarrollos modernos.<sup>47</sup>

No obstante estas pretensiones, Boas también reconoció las limitantes del uso de estos dispositivos. Afirmó:

Las relaciones psicológicas de las culturas, así como las históricas, que son los únicos objetos de interés antropológico, no pueden ser expresadas por ningún arreglo basado en una porción tan pequeña de la manifestación de la vida étnica como es presentada por especímenes.<sup>48</sup>

Por ello, el énfasis boasiano no estaba enfocado en reducir las muestras a los “más bajos niveles”, pues, como apunta, “al adaptar cada exhibición al nivel de las necesidades de las [audiencias] sin educación, frustramos nuestro objetivo de añadir al conocimiento de las [audiencias] educadas que vienen [al museo] en búsqueda de información más precisa”<sup>49</sup>. El problema radica en que el Museo Nacional de Antropología las exhibiciones a las que los visitantes tienen acceso no guardan relación alguna con las instancias educativas y de investigación del Instituto Nacional de Antropología e Historia, entidad responsable de la administración del museo. De este modo, el Museo se mantiene en el primer registro propuesto por Boas, el del entretenimiento, con especial énfasis en “sus propósitos

---

<sup>47</sup> Ricardo de Robina, “La instalación del museo” en *El Museo Nacional de Antropología: arte, arquitectura, arqueología, etnografía* (Barcelona: Blume, 1968), 34.

<sup>48</sup> Franz Boas, “Some principles of museum administration”, *Science*, 25 (1907), 928 en Richard Handler, “On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec’s Patrimoine” en *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 192.

<sup>49</sup> Franz Boas Papers, Professional Correspondence. American Philosophical Society. Philadelphia. En Ira Jackins, “Franz Boas and Exhibits” en *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 107.

de enseñanza y divulgación populares”<sup>50</sup>. Ramírez Vázquez afirmó que aquella idea había de expresarse en su ubicación, en la concepción interna de los espacios, en los servicios anexos y, especialmente, en el criterio y realización de la museografía <sup>51</sup> que, como se ha hecho explícito, se basó en la exhibición del patrimonio cultural y material de los sistemas culturales subalternos de los pueblos indígenas.

George W. Stocking afirma que, adicionalmente, “tal orientación hacia los objetos muchas veces contribuía a la degradación y objetivación distanciadora de los “Otros” que habían hecho los objetos y que eran ellos mismos literalmente cosificados en las muestras de los museos”<sup>52</sup>.

Es en este sentido que se puede afirmar que en el Museo Nacional de Antropología, a través de la reificación de los individuos pertenecientes a estos circuitos culturales expuesta en su representación cosista, se hallan remanentes de las pretensiones universalistas del siglo XIX y de las prácticas antihumanistas basadas en un realismo acrítico respecto a la realidad de los pueblos indígenas en el país.

Sin embargo, la fertilidad de un rastreo histórico de este tipo no halla su valor en la hipótesis de la herencia del universalismo y del realismo acrítico presente en las muestras etnológicas del Museo. Lo que apertura es la potencia de derivas críticas para la puesta en crisis de la identidad del museo y de los proyectos que le son intrínsecos para la generación de un análisis de las posibilidades que permitan [re]pensar la situación del espacio museal frente a los objetos que pretende visibilizar. Una de estas potencias críticas se

---

<sup>50</sup> Ramírez Vázquez, *op. cit.*, “La arquitectura...”, 19.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Georges W. Stocking, Jr., “Philanthropoids and Vanishing Cultures: Rockefeller Funding and the End of the Museum Era in Anglo-American Anthropology” en *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 114.

encuentra presente en las trincheras del arte, desde donde se puede tensar la oposición dialéctica con los dispositivos y aparatos reificantes de los museos.



**[Imagen 4]**

*Media luna del vestíbulo del Museo Nacional de Antropología, 2018*  
Ciudad de México



[Imagen 5]  
*Maniquí del Museo Nacional de Antropología, 2018*  
Ciudad de México

### Capítulo 3. ¡Se nos va a [des]hacer el museo!

En 2012 se presentó en la Ciudad de México la obra “Destrucción total del Museo de Antropología”, del artista contemporáneo Eduardo Abaroa, en la galería de arte kurimanzutto. La obra se proclamaba como un hipotético proceso físico de destrucción simbólica del recinto museal que podía “generar implicaciones discursivas acerca de [su] práctica museológica, histórica, antropológica y artística”<sup>53</sup>. La instalación consistía en una serie de reproducciones de muros del Museo Nacional de Antropología destruidos y dispuestos en cúmulos de piedras, así como de instalaciones de video y gráficos que imaginaba, con puntuales procesos industriales y técnicos, el proyecto de demolición del edificio construido por Ramírez Vázquez. **[Imagen 6]** En 2017, Abaroa terminaría su proyecto con la publicación de un libro en el que se reunió todo el material utilizado para la exposición, así como complementos gráficos, visuales y teóricos.

Sin embargo, la idea que subyace y atraviesa al proyecto se afianza en el discurso de la instalación original, que se sostiene en una crítica a la gestión gubernamental e institucional del acervo museístico:

Si uno de los propósitos del Museo Nacional de Antropología desde su fundación ha sido la revalorización de los pueblos originarios de México, hoy vemos que su enfoque ha sido insuficiente y es en cierta medida obsoleto.

---

<sup>53</sup> Eduardo Abaroa, “Destrucción total del Museo de Antropología” en *kurimanzutto*, 2012. [www.kurimanzutto.com/exhibitions/destruccion-total-del-museo-de-antropologia](http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/destruccion-total-del-museo-de-antropologia)



Su esplendor arquitectónico a la vez exalta y disfraza la desesperada situación de muchas etnias distintas que a pesar de grandes esfuerzos sobreviven los embates de los procesos geopolíticos. La majestuosidad de la institución contrasta con la precariedad y el descuido de las prácticas culturales que el Estado dice defender.<sup>54</sup>

Esta crítica se enfoca, principalmente, en el problema que compete a la representación de los sistemas culturales vivos en México y a la gestión del patrimonio histórico y material de los pueblos por parte del Museo. De acuerdo con el comentario realizado por James Oles, “la *Gesamtkunstwerk* virtual de Abaroa propone nada menos que la eliminación de la *Gesamtkunstwerk* nacionalista más grande de México”<sup>55</sup>.

La monumental obra de Ramírez Vázquez, que él mismo consideraba su mayor logro, no puede sino entenderse como una «obra de arte total» en tanto último bastión de la fuerza del proyecto de estado para la consolidación del nacionalismo en México; pero, a su vez, como la obra de arte total que, de acuerdo con el diagnóstico de Benjamin antes expuesto, no es sino el exponente de “el arte por el arte” y la manifestación del realismo acrítico, en este caso, por la representación realista de los pueblos sin un compromiso político ni social sobre sus condiciones reales. La obra de Abaroa, como *Gesamtkunstwerk*, se afilia a la propuesta artística de Wagner (al reunir en su proyecto material audiovisual, escultura, texto y fotografía), a la vez que se enfrenta al Museo como *Gesamtkunstwerk*, como manifestación de la vana estetización de la política.

Pero ¿por qué el artista decide violentar el edificio para hacer una crítica al discurso institucional del Museo? Abaroa parte de

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> James Oles, “Destrucción de museos” en Jennifer Burris Staton, ed., *Destrucción Total del Museo Nacional de Antropología* (México: Athénée Press, 2017), 61.

la célebre propuesta de Mikhail Bakunin, quien afirma que “la pasión por la destrucción es también una pasión creadora”. Asimismo, la destrucción simbólica del Museo se puede interpretar desde la visión del edificio como dispositivo que se encuentra en una indisociable relación con el discurso. Por tanto, la destrucción total del discurso museal implica la destrucción total del Museo y viceversa. Abaroa afirma que “el argumento, en última instancia hipotético, que hace el libro a favor de la demolición del museo contiene un llamado por la destrucción real de un conjunto de construcciones simbólicas fundacionales para la concepción del estado mexicano moderno”<sup>56</sup>.

Respecto a esto, Pinochet se pregunta: “¿puede ser el museo un dispositivo para construir el mensaje, antes que un medio que sólo lo comunica?”<sup>57</sup>. La respuesta puede ser negativa o afirmativa en múltiples sentidos. Por un lado, el museo como institución educativa que pugna por exhibir visual o discursivamente un conjunto de ideologías y conocimientos figura solamente como el medio de comunicación y exposición. Contrariamente, apelar al museo como dispositivo implica que, desde sí, el museo construye el mensaje que exhibe por su misma condición material. La hipótesis inicial se refuerza al asumir que el museo es causa y efecto simultáneamente de la materialización del discurso. Como afirma Pinochet:

...es necesario poner atención a los procesos de construcción que los han ido moldeando [a los museos], ya que aquí reside la posibilidad de pensar estas plataformas institucionales ya no como espacios de representación de realidades externas, sino como dispositivos que en su ejercicio construyen esas realidades culturales. Museos que son productos y productores de su propio

---

<sup>56</sup> Eduardo Abaroa y Jennifer Burris Staton, “Introducción” en Jennifer Burris Staton, ed., *Destrucción Total del Museo Nacional de Antropología* (México: Athénée Press, 2017), 13.

<sup>57</sup> Pinochet, *op. cit.*, 40.

proyecto, y que justamente desde su hacer, imaginan modos peculiares de pensarlo y practicarlo.<sup>58</sup>

Por esto resulta necesario dimensionar la influencia de los valores materiales y arquitectónicos del museo para entender cómo se codifica como un dispositivo. Ramírez Vázquez afirma que el espacio arquitectónico se vive emocionalmente y que es en esta experiencia en la que realmente se refleja si la arquitectura es acertada o no.

Continúa:

Bruno Zevi señala que la arquitectura es la atmósfera, es el espacio. Los muros, el piso, el techo, nos sirven solamente para delimitar ese espacio, pero la arquitectura no está en ellos: la arquitectura está en la atmósfera, en el espacio que se logra, produciendo el ámbito que es el adecuado a la actividad que va a desarrollarse. Tiene un valor emocional.<sup>59</sup>

De este modo, el arquitecto asume su papel como artífice de un dispositivo emocional. Georges Didi-Huberman relaciona al dispositivo con el acto de disponer, al que define como “desorganizar el orden de aparición de las cosas”<sup>60</sup> y que pone en relación con el “restablecimiento de la verdad”<sup>61</sup>. El edificio de Ramírez Vázquez fue estrictamente pensado para [des]organizar el orden de aparición de los objetos en el museo. Se sabe que para la elaboración del guion museal del recinto Ramírez Vázquez, en compañía del arquitecto Salvador Mijares, de Ricardo Robina y de Jorge Campuzano, visitó cincuenta y ocho museos alrededor del mundo para formular un programa lo más *funcional* posible. Esta funcionalidad tenía por objetivo hacer el recorrido del visitante lo más cómodo posible y que pudiera

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, 46.

<sup>59</sup> Ramírez Vázquez, *op. cit.*, 83. Se ha modificado la redacción del texto por errores en la edición original.

<sup>60</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. por Inés Bértolo (Madrid: Antonio Machado, 2013), 77.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 88.

contribuir a la eficiente transmisión del mensaje ideológico y educativo por medio de una disposición de sus emociones. De entre estos recursos figura el monumental paraguas invertido que recibe a los visitantes, que fue instalado con el propósito no de cubrir el espacio, sino de protegerlo de las condiciones climáticas de la Ciudad, así como para influir sobre la percepción de quienes recorren al museo al jugar con la dialéctica del patio abierto y del espacio protegido. En el mismo sentido, el uso de diferentes niveles y alturas para las salas se planteó para acentuar la jerarquía en la importancia de algunas piezas sobre otras. Esto se hace patente en la sala de mayor altura del edificio: la sala mexicana. **[Imagen 7]** Respecto a ella, Ramírez Vázquez afirma:

...la sala mexicana es de una gran altura, para significar que todo tiene el mismo valor. Los espectadores entran y sienten una disposición que tradicionalmente también es la de un templo. Creyentes o no, a los templos se entra con respeto. [...] Tiene, pues, la atmósfera de templo y aunque no lo es, la gente entra con respeto, habla en voz baja. Ese es uno de los aspectos de valor, digamos psicológico, subjetivo, del espacio. Para ello ayudan las dimensiones, los materiales, el color, la textura. Todo eso sirve para crear la atmósfera requerida por el visitante.<sup>62</sup>

Esta sala sería heredera directa de la sala de los monolitos del antiguo Museo Nacional de la calle de Moneda. La experiencia en ambos recintos cambia radicalmente por la mera distribución de las piezas en espacios de disímiles dimensiones. Mientras que en el Palacio de la calle de Moneda los monolitos llenaban los angostos espacios de techo bajo, en el Museo Nacional de Antropología se apela a la magnificencia de la monumentalidad.

El cruce de los imaginarios mestizos en México hace posible el éxito de la pretensión del equipo de arquitectos que realizó el programa del museo. En este sentido, el Museo también adquiere un

---

<sup>62</sup> Ramírez Vázquez, *op. cit.*, 90-91.

carácter panóptico pues despliega la multiplicidad canónica de heterogeneidades en sus materiales y recursos figurativos. El templo cristiano sugerido por la sala mexicana se combina con el esquema del emplazamiento que remite al Cuadrángulo de las Monjas y al acervo de edificios coloniales. Por su parte, la celosía de aluminio que recubre los ventanales de las salas etnográficas recuerda al simbolismo de la serpiente y su importancia en los pueblos prehispánicos en toda América, mientras que el caracol de bronce y el espejo de agua resaltan la importancia del emplazamiento de la Ciudad de México en el medio lacustre.

Respecto a las salas etnográficas, resulta importante señalar que, en la evidencia, son las salas de exhibición menos concurridas del recinto y que el mismo guion museístico subordina a la muestra bajo el patrimonio histórico de los pueblos originarios en México. Aquellas salas, que son las que guardan una estrecha relación con los Panópticos berlineses por su desarrollo histórico y por su evidencia material, tienen un programa museístico menos afortunado que el de las salas arqueológicas. En la planta baja, cada sala dedicada a un grupo de pueblos identificados bajo la misma zona geográfica o cultural tiene una puerta de acceso que permite entrar exclusivamente a la sala deseada. En el segundo piso, por sus obvias condiciones espaciales, sólo hay puntos de ingreso y salida en los extremos de los corredores. El guion de las muestras incita al visitante a recorrer la herradura completa de la cual se ramifican laberínticas salas que reúnen heterogéneos sistemas culturales por su proximidad geográfica. Estas salas nuevamente se asemejan a los panópticos berlineses pues, como registra el catálogo del Panóptico de Castan, “antes de que el visitante entre en ese patio, tiene que recorrer más de una senda laberíntica”<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> “Catálogo del panóptico de Castan” (según extractos del *Frankfurter Zeitung*) en Walter Benjamin, *Arquitectura onírica, museo, temas en Libro de los Pasajes*, ed. por Rolf Tiedemann, trad. por Luis Fernando Castañeda et al. (Madrid: Akal, 2005), 415-416.

Todos los anteriores recursos sirven para “manipular”<sup>64</sup> al espectador que recorre el edificio y cumplen con ser artificios que definen al edificio como un dispositivo. Por un lado, dispositivo educativo de unificación nacional y, por el otro, dispositivo afectivo de los visitantes.

En primera instancia, es indispensable considerar que el Museo está ubicado en los remanentes de un bosque, el bosque de Chapultepec. La decisión de situar ahí el recinto fue tomada por una necesidad por atraer a un público más grande a sus intermediaciones. Al situar al edificio frente a una de las vías más importantes de la Ciudad —la Avenida Reforma— el museo adquiere mayor visibilidad para un público más amplio. El monolito de Coatlincha que da la bienvenida al Museo sirve, en el mismo sentido, para hacerlo objeto de atracción. Por su ubicación, el museo fue pensado para integrarse al espacio natural que lo circunda. Por medio de ventanales, accesos y balcones (ahora en desuso) el visitante podía ver hacia afuera del edificio, pero, más importante, hacia adentro de él.

La disposición del edificio impone al espectador una forma de ver a un tiempo determinado. Las crujías y pasillos del piso superior le permiten al visitante avistar el conjunto de las salas de exposición y, acompañadas del guion museístico, le implanta la idea de unidad en las exhibiciones. Es este último punto el que confiere al Museo Nacional de Antropología un carácter que recuerda a los Panópticos berlineses. El museo pretende mostrar, desde su dominio de discurso, la unidad de la historia del hombre en territorio mexicano, así como su cultura y patrimonio. Esta visión panóptica de historia y cultura, como se ha insistido, se inserta, además, en una aspiración universalista. La analogía con los museos de cera que Benjamin y Zimmerman comentan se vuelve evidente.

---

<sup>64</sup> Término constantemente utilizado por Ramírez Vázquez durante su explicación del programa museal del Museo Nacional de Antropología.

La crítica expuesta en la obra de Abaroa es un intento por abrir una constelación de reflexiones sobre la necesidad de voltear la vista a los pueblos *reales* que padecen el realismo acríptico de sus representaciones en los museos. El edificio de Ramírez Vázquez debe renunciar a su caduco discurso para servir como catalizador de nuevas derivas críticas o condenarse a su destrucción total. Como afirmó Torres Bodet “por hermoso que juzguemos este palacio, su positiva importancia estará en función de la actitud de los seres que vengan a recorrerlo”<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Torres Bodet, op. cit., 1142.



**[Imagen 6]**

*Destrucción total del Museo Nacional de Antropología, 2012*

Imagen cortesía del artista y kurimanzutto

Ciudad de México / Nueva York

Fotos de: Estudio Michel Zabé





**[Imagen 7]**

*Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia, espectro parcial, 1964*

Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México

Foto de: A. V. Casasola

## Conclusiones

Barbara Kirshenblatt-Gimblett afirma que “en contraste con la perspectiva panorámica de las clasificaciones omniabarcantes, las presentaciones *in situ* del trabajo cotidiano se enfocan de modo panóptico”<sup>66</sup>. De acuerdo con la teórica, este acercamiento panóptico ofrece la posibilidad de ver sin ser visto, de penetrar el interior de descanso y de violar la intimidad. Al asistir al Museo Nacional de Antropología no se puede evitar la sensación *voyeurista* fascinante y siniestra al enfrentarse con los *life groups* que representan a las comunidades en eterno reposo o en eterna festividad. La exotización de las escenas de vida cotidiana y de las fiestas populares parecen querer resumir la vida de los grupos culturales indígenas del país sin atender que esa esencialización o totalización a partir de fragmentos etnográficos regresa al problema que implica intentar capturar, inferir, constituir y presentar el todo a partir de partes.<sup>67</sup> Estos métodos de visibilización de los sistemas culturales vivos y subalternos del territorio mexicano se enfrentan al problema de la visión parcial de la realidad de los pueblos indígenas del país, como las crisis culturales y ambientales que denuncia Abaroa. Como afirma Michael Baxandall, “aquellos que organizan las exhibiciones no pueden representar culturas”<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Kirshenblatt-Gimblett, op. cit., 413.

<sup>67</sup> Cfr. *Ibid.*, 416.

<sup>68</sup> Michael Baxandall, “Exhibiting Intention” en Ivan Karp, ed., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institute),

Sin embargo, como se ha evidenciado, esa ha sido la empresa asumida por etnólogos y antropólogos ante la necesidad de visibilizar al *otro* por fines científicos, recreativos o estéticos. La investigación ha permitido hacer patente la herencia de los dispositivos de exposición y de gestión del patrimonio utilizados desde el siglo XIX presente en las actuales muestras etnográficas del Museo Nacional de Antropología, así como dar vigencia a las mismas críticas que desde principio del siglo XX amonestaban las pretensiones de universalismo y de realismo acrítico frente a las necesidades de una cada vez más plural sociedad y ante la urgencia de la decadente situación política, económica y social de los pueblos *otros* a lo largo del globo.

La investigación ha hecho evidente, además, la indisociable relación entre el discurso formulado por Jaime Torres Bodet y Adolfo López Mateos —bajo las exigencias de generación de identidad nacional del proyecto político y educativo del PRI— y la edificación del Museo Nacional de Antropología a cargo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez —en su gestación, desarrollo y actualidad—. Sin embargo, es importante resaltar que esta relación no es inmutable. La obra de Abaroa pretende evidenciar las posibilidades de su reformulación; como Abraham Cruzvillegas afirma, su voluntad de destruir el museo apunta “no solamente al desmoronamiento físico del edificio que alberga tal vez las colecciones más importantes de arte prehispánico mesoamericano, sino también y por lo mismo, al desquebrajamiento simbólico de aquello que en su conjunto representa los cimientos de la así llamada “identidad nacional””<sup>69</sup>. **[Imagen 8]**

Si bien es cierto que la actual gestión del patrimonio cultural e histórico de los pueblos originarios y de los sistemas culturales

---

<sup>69</sup> Abraham Cruzvillegas, “Demolición” en Jennifer Burris Staton, ed., *Destrucción Total del Museo Nacional de Antropología* (México: Athénée Press, 2017), 183.

vivos va acompañada por una disposición ideológica y material, las alternativas para reformular ese aparataje son diversas. Pinochet ha instado a pugnar por la performatividad de los museos; esto es, la constante autodeterminación del propósito y alcances de las muestras museales a partir de una práctica estética y museográfica que no limite al discurso a un dispositivo. Por su parte, teóricos como Mariana Botey han sugerido la autorepresentación de los pueblos para la gestión de sus propios patrimonios. Estas y otras propuestas de modificación de la naturaleza misma del museo permitirían desanudar las tensiones entre discurso y arquitectura, entre museología y conocimiento. La tarea pendiente para reformular los métodos de representación de aquellos circuitos culturales consistirá en problematizar la política cultural que se impone a los museos institucionales. Esta política es lo que “determina los significados de las prácticas sociales y, más aún, cuáles grupos e individuos tienen el poder para definir dichos significados”<sup>70</sup>. Este poder de la significación, que puede entenderse también como un derecho a la imagen, es el punto hacia donde la crítica debe dirigirse para reformular los criterios y límites de las políticas culturales.

---

<sup>70</sup> Arturo Escobar, et al., “Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina” en *El final del salvaje: Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea* (Bogotá: Cerec/Ican, 1999), 140.



**[Imagen 8]**

*Destrucción total del Museo Nacional de Antropología, 2012*

Imagen cortesía del artista y kurimanzutto

Ciudad de México / Nueva York

Fotos de: Estudio Michel Zabé

## Bibliografía

- Abaroa, Eduardo. *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología*. México: Athénée Press, 2017.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Traducido por Luis Fernando Castañeda, et al. De la edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. *Obras*. Traducido por Juan Barja, et al. De la edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Abada, 2006-2017.
- Benjamin, Walter. "Rigorous Study of Art". Traducido por Thomas Y. Levin. October 74 (1988): 84-90.
- Bentham, Jeremy. *Panóptica*. Traducido por David Cruz Acevedo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011.
- Botey, Mariana. *Zonas de disturbio: Espectros del México Indígena en la modernidad*. México: Siglo XXI: UNAM: UAM: Palabra de Clío, 2014.
- Buntinx, Gustavo. *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas del Micromuseo*. Lima: Micromuseo, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado, 2013.
- Dilworth, Leah. *Imagining Indians in the Southwest: persistent visions of a primitive past*. Estados Unidos: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- Dorotinsky, Deborah. "Fotografía y maniqués en el Museo Nacional de Antropología". *Luna córnea*, no. 23 (2002): 60-65.

Escobar, Arturo, et al., "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina" en *El final del salvaje: Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Bogotá: Cerec/Ican, 1999.

Hernández Alcántara, María Teresa. "El Museo Nacional de Antropología: Medio de comunicación y educación para la enseñanza de la historia. Una experiencia". Tesis de Licenciatura, UNAM, 2008.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Karp, Ivan, Ed. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institute.

Medina, Cuauhtémoc. "Pseudomuseos: sobre el museo Salinas y otros ejemplos de la museografía parasitaria en México", en *Museo como medio: diálogos sobre lenguaje museográfico y arte contemporánea*. México: Centro Nacional de las Artes, 2002.

Pinochet, Carla. *Derivas críticas del museo en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 2016.

Ramírez Vázquez, Pedro. *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*. Ed. por Humberto Iannini. México: UAM, 2016.

Ramírez Vázquez, Pedro. "La arquitectura del museo" en *El Museo Nacional de Antropología: arte, arquitectura, arqueología, etnografía*. Barcelona: Blume, 1968.

de Robina, Ricardo. "La instalación del museo" en *El Museo Nacional de Antropología: arte, arquitectura, arqueología, etnografía*. Barcelona: Blume, 1968.

Stocking, Georges W., Ed. *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

Torres Bodet, Jaime. *Obras escogidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Wagner, Richard. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de Valencia, 2000.

Zimmerman, Andrew. *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*. Chicago-Londres: The University of Chicago, 2001.

## Listado de imágenes

**[Imagen 1]**      *Maniqués con huipiles y vasija, piezas en exposición, ca. 1960*  
Ciudad de México  
D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia,  
México  
Recurso obtenido de: Mediateca INAH

**[Imagen 2]**      Postal con la vista de la calle Friedrichstraße, ca. 1900  
Berlín, Alemania  
Recurso obtenido de:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrichstra%C3%9Fe,\\_Berlin\\_1900.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrichstra%C3%9Fe,_Berlin_1900.png)

**[Imagen 3]**      Ilustración de exposición en el Panóptico de Castan en el núm. 20 de la edición de 1890 del periódico "Das Buch für Alle", 1980



Berlín, Alemania  
Recurso obtenido de:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Castan\\_1890\\_Das\\_Buch\\_Fuer\\_ALLA.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Castan_1890_Das_Buch_Fuer_ALLA.jpg)

**[Imagen 4]** *Media luna del vestíbulo del Museo Nacional de Antropología, 2018*

Ciudad de México

Foto del autor

**[Imagen 5]** *Maniquí del Museo Nacional de Antropología, 2018*

Ciudad de México

Foto del autor

**[Imagen 6]** *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología, 2012*

Imagen cortesía del artista y kurimanzutto

Ciudad de México / Nueva York

Foto de: Estudio Michel Zabé

**[Imagen 7]** *Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia, espectro parcial, 1964*

Ciudad de México

D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia,  
México

Foto de: A. V. Casasola

Recurso obtenido de: Mediateca INAH

**[Imagen 8]** *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología, 2012*

Imagen cortesía del artista y kurimanzutto

Ciudad de México / Nueva York

Foto de: Estudio Michel Zabé