

DOSSIER

DE INVESTIGACIÓN

En nombre de lo singular: Biomuseo en Ciudad de Panamá

Something unique: The Museum for Biodiversity in Panama City

O nome do singular: Biomuseu na Cidade do Panamá

Recibido: 12 de abril de 2015. Aprobado: 31 de julio de 2015. Modificado: 17 de agosto de 2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.18389/dearq17.2015.10>

Valeria Guzmán Verri

✉ valeria.guzmanverri@ucr.ac.cr

Doctora en Historias y Teorías de la Arquitectura por la Architectural Association School of Architecture de Londres (2010). Sus intereses en investigación abordan las formas de representación del diseño arquitectónico y gráfico y las relaciones entre la representación, el conocimiento y el poder. Ha trabajado en investigación y docencia en Costa Rica y en el Reino Unido y publicado en *Jefferson Journal of Science and Culture* (University of Virginia), *The International Journal of the Image*, *Revistarquis* (Universidad de Costa Rica), *Revista Bitácora* (UNAM), *Routledge Encyclopedia of Modernism*, y en la colección *Los Estatutos de la Imagen* del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM), entre otros. Actualmente es investigadora y docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica.

Resumen

El nuevo Museo para la Biodiversidad en Ciudad de Panamá es nuestro punto de partida para cuestionar modalidades contemporáneas de articulación entre las ciencias naturales, la arquitectura y la ciudad. Para esto se propone analizar el proyecto como un ensamble de tres potencias: la arquitectura de Gehry Partners, la ambientación gráfica de la oficina Bruce Mau y el contenido científico del Instituto Smithsonian para Estudios Tropicales junto con la Universidad de Panamá. Con este enfoque se trata de poner en juego una de las formas que ha ido adquiriendo la estrategia de singularización de lo local en lo global en Centroamérica.

Palabras clave: biomuseo, Frank Gehry, Bruce Mau, Instituto Smithsonian para Estudios Tropicales, arquitectura contemporánea, arquitectura de museos, arquitectura centroamericana.

Abstract

The new Museum for Biodiversity in Panama City is our starting point to interrogate contemporary forms of articulation between the natural sciences, architecture, and the city. This article aims to analyze the project as a set of three powers: Gehry Partners' architecture, Bruce Mau Design Office's environmental graphics, and the Smithsonian Institute for Tropical Research's scientific content in conjunction with the University of Panama. It also hopes to demonstrate part of Central America's strategy, which is to singularize the local in the global.

Key words: Biomuseum, Frank Gehry, Bruce Mau, Smithsonian Tropical Research Institute, contemporary architecture, museum architecture, Central American architecture.

Resumo

O novo Museu para a Biodiversidade na Cidade do Panamá é nosso ponto de partida para questionar modalidades contemporâneas de articulação entre as ciências naturais, a arquitetura e a cidade. Para isso, propõe-se analisar o projeto como uma articulação de três potências: a arquitetura de Gehry Partners, a ambientação gráfica do escritório Bruce Mau e o conteúdo científico do Instituto Smithsonian para Estudos Tropicais junto com a Universidade do Panamá. Com esse enfoque, pretende-se colocar em jogo uma das formas que a estratégia de singularização do local no global na América Central vem sendo adquirida.

Palavras-chave: biomuseu, Frank Gehry, Bruce Mau, Instituto Smithsonian para Estudos Tropicais, arquitetura contemporânea, arquitetura de museus, arquitetura centro-americana.

*Alas... and it is likely to come to
your hometown soon.¹*

El nuevo Museo para la Biodiversidad en Ciudad de Panamá (Biomuseo) es nuestro punto de partida para evidenciar una de las formas que ha ido adquiriendo la estrategia de singularización de lo local en lo global en Centroamérica a través de la arquitectura. Esta estrategia, implementada particularmente a partir de finales de siglo XX en diferentes partes del mundo, ha sido puesta en práctica por toda corporación, ciudad e institución cultural que tenga como propósitos insertarse y sobrevivir en el circuito global, económico y turístico (con efectos sociales, arquitectónicos y urbanos de diversa índole). En otras palabras, se trata de una dinámica económica que empuja a museos y otras instituciones culturales, ciudades y países a mostrar o crear diferencias que se establecen desde una particularidad característica, como la naturaleza, la arquitectura o la biodiversidad de un país, incluso la exclusividad distintiva de un producto local, como el queso parmesano. La orquestación de una *singularidad*, esto es, el establecimiento de una diferencia local con la cual posicionarse y transitar dentro del circuito global, es la modalidad distintiva de esta dinámica, propia de la economía postindustrial. Lejos de crearse una oposición entre lo global y lo local, se trata de cómo lo global se alimenta y crece a partir de lo local.²

Tal estrategia se analiza a continuación en el caso del Biomuseo, a partir del ensamble de tres instancias: la arquitectura como dispositivo de captura visual, a través del diseño de Gehry Partners; la ambientación gráfica como orquestación del afecto, a partir del diseño museográfico del Biomuseo, a cargo de la oficina Bruce Mau, y, finalmente, la singularización de la biodiversidad panameña, a partir del guión científico hecho por el Instituto Smithsonian para Estudios Tropicales junto con la Universidad

de Panamá. Se trata de un ensamble compuesto por grandes actores globales, de la arquitectura, del diseño gráfico y de las ciencias naturales en la actualidad, que se ha materializado en una ciudad centroamericana por primera vez en el siglo XXI. Se hace necesaria, por ende, una discusión de sus modalidades y alcances, discusión que el siguiente texto procura introducir.

Los actores

Gehry Partners es la firma de arquitectura que adquiere fama mundial a partir del diseño del Museo Guggenheim de Bilbao (1991-1997), conocida por acelerar el papel de la arquitectura icónica³ en la ciudad y por impulsar el uso de tecnologías digitales en el diseño arquitectónico. De Gehry también se reconoce la etapa inicial de su carrera, que exploraba el contacto entre diseño de élite y cultura cotidiana, como su casa en Santa Mónica (1977-1978/1991-1992). Lo sigue Bruce Mau, la oficina de diseño especializada en diseño de marcas y ambientaciones gráficas, cuyo fundador saltó al estrellato con el proyecto SMLXL. La firma se ha encargado de la identidad corporativa del MoMA y la empresa Unilever, así como la ambientación gráfica de la sala de Conciertos Walt Disney de Gehry Partners y la Biblioteca Pública de Seattle de OMA. Por último, el Instituto Smithsonian es una de las instituciones más poderosas en la colección y catalogación de especies en el mundo. Se estableció en Panamá, en 1910, con el objetivo inicial de elaborar un inventario biológico para el control de las enfermedades transmitidas por mosquitos.⁴ Cabe señalar que la llegada del Smithsonian a Panamá tiene lugar seis años después de la creación de lo que se conoce como *La Zona*, las cinco millas colindantes a ambos lados con el Canal de Panamá, que desde 1904 hasta 1979, fueron territorio soberano estadounidense.

1 Foster, "Why all the Hoopla?", 26. También publicado como "Master Builder", 27-42.

2 En las palabras de Slavoj Žižek: "At the beginning (ideally, of course), there is capitalism within the confines of a nation-state, and with the accompanying international trade (exchange between sovereign nation-states); what follows is the relationship of colonization, in which the colonizing country subordinates and exploits (economically, politically, culturally) the colonized

country; the final moment of this process is the paradox of colonization, in which there are only colonies, no colonizing countries — the colonizing power is no longer a nation-state but the global company itself. In the long term, we shall all not only wear Banana Republic shirts but also live in banana republics". Žižek, *The Ticklish Subject*, 215 y 216.

3 Sklair, "Iconic Architecture and Capitalist Globalization".

4 Rubinoff, "A Century of the Smithsonian Institution".

A la estrategia de singularización de lo local a escala global se le conoce también como el *efecto Bilbao*,⁵ que gobiernos y corporaciones han utilizado desde la inauguración del Museo Guggenheim en Bilbao, cuando el ensamble entre la arquitectura, la industria cultural global y el turismo se consolidó como instrumento de renovación urbana y, luego, como receta para lucrar en muchas otras ciudades en el mundo, como Abu Dhabi, Hong Kong, Tirana, Kiev y Belo Horizonte.⁶

Según la planificadora de museos, Dexter Lord, hay siete ingredientes para “alcanzar el efecto Bilbao”:⁷ una visión de proyecto clara, un liderazgo fuerte y unificado, una colección relevante y un contenido estimulante, una arquitectura sobresaliente que desafíe la percepción, una planificación exhaustiva, un cálculo de impacto global y la participación de instituciones cívicas y sociales. En el caso panameño, la Fundación Amador fungió como institución captadora de los fondos para el proyecto. Se creó bajo iniciativa de Roberto y Rodrigo Eisenmann, el primero fundador del diario panameño *La Prensa*; el segundo, miembro fundador de Ingeniería Continental S. A. (Iconsa), una compañía de ingeniería y construcción panameña.⁸ Así, es una estrategia que hace uso de la arquitectura y de los arquitectos de una manera muy específica, apela a ella como parte de una estrategia más global de posicionamiento en el mercado internacional para animar o seguir animando, economías locales.

Es oportuno mencionar que Calzada de Amador perteneció a “La Zona”. Construida con la tierra escarbada del canal, fue enclave de Fort Amador, una de las bases militares que ocuparon los estadounidenses para controlar el acceso del canal por el Pacífico. Aún hoy, camino al Biomuseo, puede verse algo de la regular y simétrica arquitectura de la antigua base, que sobrevive como “un fantasma colonial”,⁹

al que se pretende exorcizar con el ineficaz conjuro de los desarrollos de la ciudad genérica. Así lo constata, entre otros, el proyecto *Centro de Convenciones*, del consorcio HPC-Contratas-P&V, que se va a situar en Calzada de Amador.¹⁰ No es ningún secreto que el poder militar e industrial ha mutado en poder inmobiliario y turístico.

Envolvente llamativa/pantallas internas

La imagen es el lugar pertinente para presentar el edificio en el marco de la estrategia en cuestión en este texto (fig. 1): un objeto de colores llamativos y visible los 360 grados; pero, sobre todo, visible para el rascacielos y el avión, para así producir el tipo de fotografías turísticas que circulan profusamente: desde arriba, su pose más fotogénica con la Calzada de Amador como podio insuperable. Así es como Iwan Baan materializó, en su trabajo fotográfico del edificio, la función de la arquitectura del museo en la ciudad como captadora visual,¹¹ con el Casco Antiguo rodeado por el viaducto marino en segundo plano y, más al fondo, parafraseando a Baan, la ‘ciudad genérica’ de rascacielos de Punta Paitilla con el desarrollo inmobiliario Costa del Este a lo lejos.



Figura 1. Vista del Biomuseo en Calzada de Amador. Reproducido con permiso del Biomuseo. Foto: Fernando Alda

5 Foster, *The Art Architecture Complex*, 1-16.

6 “Cultural Centers, the Bilbao Effect”; Hamnett y Shoal, “Museums as Flagships of Urban Development”. Para proyectos a gran escala en Europa: Swyngedouw, Moulaert y Rodríguez, “Neoliberal Urbanization in Europe”.

7 Dexter Lord, “How to Achieve the Bilbao Effect”, 33.

8 Montañez, “Building the Biomuseo”.

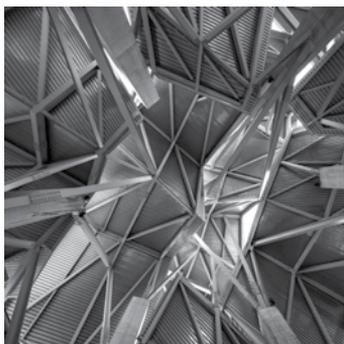
9 Samos, “A Pandora Box for Contemporary Art”.

10 Consulte: Arquitecto Panameño, “Máscara contra cabellera”. <http://arquitectopana.com/tag/centro-de-convenciones>

11 Disponible en http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2014/12/5496fed0e58ecede050000dc_iwan-baan-no-filter-_biomuseo_fog_G562.jpg

Así, el primer recurso del Biomuseo es el de la captura visual, que se hace efectiva en términos mediáticos y a nivel de paisaje urbano. El edificio consiste en una serie de cubiertas trianguladas de diferentes formas que se acentúan verticalmente en torno al acceso principal del edificio y atrio; son de aluminio y se soportan con una estructura de acero visible que, a su vez, se apoya sobre bases de concreto (figs. 2, 3 y 4). Es un edificio cuyas cubiertas juegan (de manera dinámica y atrayente

para unos, poco convincente para otros) con los volúmenes que cubre. La captura visual se genera entonces por el contraste en forma, color y escala, con la ciudad de rascacielos, por un lado, y la boca del Canal de Panamá, por el otro (figs. 5 y 6). Se acentúa por el hecho de que el edificio yace como objeto independiente en su contexto inmediato, solo rodeado de un espacio verde amplio, que se convertirá en un jardín botánico bajo diseño de Edwina von Gaal.



Figuras 2 y 3. Estructura y cubierta del Biomuseo. Reproducido con permiso del Biomuseo. Foto: Fernando Alda

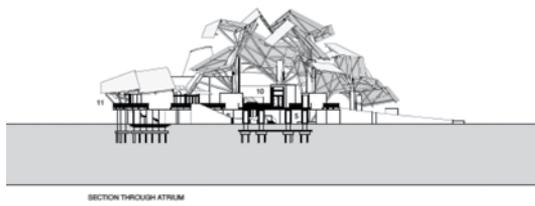


Figura 4. Secciones transversal y longitudinal del Biomuseo. Cortesía de Gehry Partners, LLP



Figura 5. Biomuseo con la ciudad de rascacielos en el fondo. Reproducido con permiso del Biomuseo. Foto: Fernando Alda



Figura 6. Biomuseo con el Canal de Panamá en el fondo. Reproducido con permiso del Biomuseo. Foto: Fernando Alda

Por otro lado, a nivel de planta, el Biomuseo se hace legible fácilmente: tres partes distinguidas formal y funcionalmente anudadas a través de un atrio abierto (fig. 7). Al este y oeste, para exposiciones; al norte, la tienda con vistas a Ciudad de Panamá, y al sur, el área de exposiciones temporales y un café con vista a la boca del canal de Panamá.¹² Es bien sabido que la creación de tensiones entre el exterior y el interior constituye un recurso muy explorado por Gehry. Tal recurso ha causado diferentes reacciones. Para Reinhold Martin, las oficinas centrales de InterActive Corporation en Nueva York es un intento por “inyectarle significado cultural a lo que es esencialmente un edificio genérico”.¹³ Para Hal Foster, un gesto común en la arquitectura de Gehry, la “desconexión entre estructura y piel”, ya no produce un efecto sorpresivo como pudo suceder en su casa en Santa Mónica; más bien desencadena un efecto mistificador, “una desorientación forzada que con frecuencia se confunde con una Sublimidad Arquitectónica”.¹⁴ Tal es el caso, según Foster, del Museo en Bilbao y del Museo Experimental de Música en Seattle.

Otros, como Robert Benson, celebran el Jay Pritzter Pavilion en Chicago, que lo describe como un proyecto de pura superficie, cuyo escenario no pretende contener interior alguno. La superficie es fluida, refleja y parece emitir luz, y a pesar de estar sujeta a un esqueleto estructural, no se ve afectada por el hecho de que el esqueleto se separe de cualquier cuerpo reconocible.¹⁵

Sabemos también que la contradicción entre el interior y el exterior, como recurso formal *per se*, no es tema exclusivo de Gehry; fue estudiado y celebrado por Venturi hace ya algunas décadas.¹⁶ No obstante, si retomamos el Biomuseo, la tensión entre envolvente y orden interno se desvanece cuando la museografía entra en juego. Veamos.

El argumento decisivo del guión museográfico gira en torno a la formación del istmo de Panamá a partir de los choques de placas. Aquí el istmo panameño es singularizado al ser el último tramo en el istmo centroamericano, que unió al continente norteamericano con el suramericano y dividió el mar. “El surgimiento de Panamá cambió el mundo para siempre”,¹⁷ indica, nada más y nada menos, uno de los paneles:

Hace 2 millones de años la formación del istmo tuvo efectos de gran magnitud en todo el planeta. Transformó los patrones climáticos globales y la circulación oceánica, quizás ayudó a causar las eras glaciales, e incluso pudo haber provocado los cambios climáticos en África que impulsaron la evolución de los humanos ancestrales.¹⁸

Otro panel hace hincapié en la posición clave que continúa ocupando como puente: “Panamá sigue siendo un puente entre Norte y Suramérica. Millones de aves migratorias pasan por el istmo cada año”.¹⁹ Finalmente, en la Galería Huella Humana se lee: “Desde hace miles de años, el Puente de Vida ha sido un cruce de caminos para diferentes culturas.

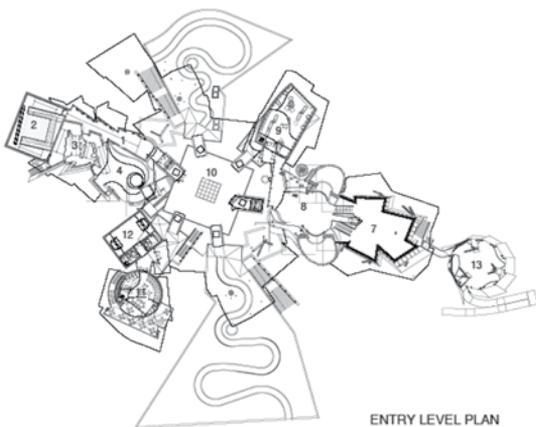


Figura 7. Planta del Biomuseo a nivel de entrada. Cortesía de Gehry Partners, LLP

12 Hasta la fecha de visita (noviembre de 2014) el museo tiene abiertos solo el atrio y la zona este de exhibiciones.

13 Martin, “Financial Imaginaries”, 75.

14 Foster, “Maestro constructor”, 38.

15 Benson, “Skin-deep Beauty with Content”.

16 Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, 109-167.

17 Biomuseo, “El puente surge”.

18 *Ibid.*

19 Biomuseo, “El Gran Intercambio”.

Hoy sigue vinculando a gentes en un mundo cada vez más conectado”.²⁰ Paradójicamente, el recorrido de esta historia solo puede realizarse en una sola dirección.

A través de las cuatro galerías: de la Biodiversidad, el Pananorama, el Puente Surge, el Gran Intercambio y, en el nivel inferior, la Huella Humana, se consolida el papel del Biomuseo como *agente singularizador* de lo local a escala global, ya que la museografía hace de la biodiversidad nacional *un agente singularizador* en la biodiversidad del planeta.²¹

¿Qué contiene el Biomuseo? Con excepción de algunos especímenes minerales, el museo no aloja ninguna colección, sino una serie de paneles, pantallas

interactivas e instalaciones que *ilustran* la metáfora del puente de vida que singulariza al país. El “Pananorama” y “El Gran Intercambio” son las galerías más representativas de la esfera mediática en la que opera la museografía (figs. 8, 9, 10 y 11). La primera es un montaje de nueve pantallas que cubren tres paredes, el cielo raso y el piso. El visitante es ubicado en el centro del escenario y con este efecto tridimensional se le muestran las áreas bióticas de Panamá a través de imágenes en movimiento (panorámicas, primeros planos) y de efectos sonoros (que mezclan percusión y sonidos provenientes del entorno natural en cuestión). El resultado es una orquestada administración del *afecto* hacia la diversidad biótica panameña.



Figuras 8 y 9. Galería Pananorama. Reproducido con permiso del Biomuseo. Foto: Fernando Alda



Figuras 10 y 11. Galería El Gran Intercambio. Reproducido con permiso del Biomuseo. Foto: Fernando Alda

20 Biomuseo, “La Huella Humana”.

21 El istmo centroamericano es el único lugar en el mundo que es interoceánico e intercontinental. El biólogo Pittier (1857-1950), quien trabajó en Costa Rica, fue de los primeros en señalar que la condición de puente del istmo (teoría del “puente biológico y filtro”) posibilitó el movimiento de especies del norte al sur. Evans, *The Green Republic*, 3.

La segunda exhibe una instalación que teatraliza el momento del encuentro entre especies del norte y del sur con animales modelados en cerámica, en color blanco hueso, que representa las 72 especies que han cruzado el puente en ambas direcciones desde hace tres millones de años. Pantallas, pantallas táctiles y gráficos explicativos sobre las especies en cuestión rodean la instalación. Se trata de una instalación con aire de diorama políticamente correcto: el montaje de una especie animal en su medio ambiente, sin cacería ni taxidermia de por medio,²² y con *selfie spots* donde tomarse fotografías. Según lo proyectado, el recorrido del museo finalizará con la galería Panamá es el Museo, que se ubicará *fuera* del edificio: “Paneles y pantallas mostrarán las relaciones entre la biodiversidad de Panamá y el mundo, y ofrecerán acceso a una red virtual que vinculará al museo con el resto del país”.²³

Esa potencial tensión entre envolvente y orden interno, mencionada anteriormente, queda neutralizada al desviar la museografía hacia los mecanismos de la publicidad únicamente, que absorbe a su paso cualquier recurso arquitectónico. Se crea entonces una experiencia de arquitectura de museo en la cual, una vez que el sujeto es capturado visualmente a través de la envolvente arquitectónica llamativa, se le somete a una serie de aparatos —paneles, pantallas interactivas, efectos de sonido— sobrecargados de sentido y afecto bajo el *mensaje*: “Panamá es un ‘puente de vida’”. Ocupados en montar estos mecanismos, olvidaron pensar el reto que representa crear un museo, sin colección, en la ciudad de hoy.

Naturaleza y museos

Es importante señalar que la filiación de lo cívico con lo comercial de la arquitectura de Gehry ha sido explorada por Hal Foster a partir del arte pop de la posguerra y, particularmente, en los estudios de Las Vegas que Venturi/Scott-Brown realizaron en los años sesenta. El alentar a los arquitectos a diseñar para una audiencia parcialmente distraída (la del automóvil en la calle comercial de suburbio) contribuyó

a generar un “sensorio de distracción” y dio como resultado el desplazamiento del lema “menos es más”, por el de “menos es aburrido”.²⁴ Este análisis, sin duda relevante, se limita a la segunda mitad del siglo XX y a las relaciones entre arte y arquitectura. Por eso, procedemos a la revisión de algunos aspectos en el surgimiento del museo de historia natural victoriano inglés, ya que estos permiten encontrar afiliaciones clave con la mercancía y con las ciencias naturales que atañen nuestro caso de estudio.

En el museo de historia natural victoriano la caja de vidrio, el balcón y la luz cenital son tres componentes que se articulan en torno al rígido orden taxonómico del mundo natural. El naturalista separa y objetualiza plantas, animales, rocas y organismos. Los clasifica de acuerdo con sus formas o con sus funciones, los ordena en cajas de vidrio y los dispone en forma lineal en la galería con balcones que normalmente se encuentra iluminada con luz cenital y difusa para evitar reflejos bruscos en las cajas de vidrio. Estos balcones permitían, además, ubicar el mayor número de especies posible bajo la luz cenital.²⁵ Tal disposición guarda similitud con la tienda de departamentos decimonónica, también iluminada con luz cenital, con sus balcones y cajas de vidrio donde mostrar las mercancías para las masas. Ello deja entrever el poder que la exhibición fue adquiriendo en la vida urbana europea del siglo XIX, para establecerse con toda su fuerza y variaciones en la del XX.²⁶

De la similitud entre consumo y exhibición científica se preocupaban incluso los arquitectos participantes en los proyectos. Robert Kerr criticaba el diseño de Francis Fowke para el Museo de Historia Natural de Londres, porque consideraba que, al hacer uso del principio del *bazar* —grandes espacios abiertos cubiertos por estructuras de metal y vidrio con cielo raso de vitral, como el Crystal Palace o al Crystal Palace Bazaar—, la exhibición de especímenes pasaba de ser científica a espectacular.²⁷ Así, una tensión inherente entre objeto científico de colección y mercancía se produjo desde el advenimiento de estos museos.

22 Haraway, “Teddy Bear Patriarchy”.

23 Fundación Amador, “Conoce el Biomuseo: las exhibiciones”.

24 Foster, *El complejo arte-arquitectura*, 23. Traducción modificada.

25 Yanni, *Nature's Museums*.

26 Sloterdijk “El palacio de cristal”, 203-211.

27 *Ibid.*, 123-128.

Con el Biomuseo, que carece de colección, el triunfo de la exhibición se produce no a través de cajas de vidrio y luz cenital, sino a través de la conjunción de la captura visual de la arquitectura como una envolvente llamativa y la museografía como pantallas que administran el afecto del sujeto.

Asimismo, es importante señalar que no todos los museos de historia natural en la época victoriana perseguían el mismo objetivo ni mostraban la naturaleza de la misma manera. A algunos les interesaba enfatizar la naturaleza como un recurso útil para la industria, otros como un medio de entretenimiento y consumo, otros como muestra de la obra de Dios.²⁸ Cuando el objetivo más relevante era el de investigación, la planta de estos museos era el *locus* de discusión de una nueva solución espacial para la emergente pedagogía científica. Lo anterior, sobre todo, en la relación espacial que la galería de especímenes podía establecer con las aulas o los auditorios, ya que los especímenes podían usarse como parte del trabajo en el aula. La fachada, en cambio, quedaba más a merced del gusto y del titubeo de los comités patrocinadores. En los concursos para museos de historia natural era común que los arquitectos presentaran una sola planta y diferentes estilos de fachada, en estilo neogótico, griego o renacentista.²⁹ Cualquiera de estos estilos contenía la legitimización necesaria para el fin deseado: reclamarle a la ciudad, con todo el poder institucional necesario, el espacio para las nuevas ciencias naturales modernas.³⁰

El Biomuseo no alberga actividades de investigación, ni se ocupa de la *naturaleza muerta* de la historia natural; más bien de la riqueza de la *vida biológica* de los ecosistemas y su diversidad. En su disposición espacial separa por niveles el mundo natural del mundo hecho por el hombre. Ubica en el nivel superior las galerías de la biodiversidad, y en el nivel inferior, la galería La Huella Humana (fig. 12), un espacio semiabierto bajo el atrio, con una serie de columnas de vinil luminoso que brindan información

sobre las migraciones y la presencia de humanos modernos alrededor del planeta, la llegada de humanos a América, los grupos que se establecieron en Norte y Suramérica y la migración terrestre a través del istmo panameño. Tal disposición repite un lugar común de los museos de ciencia natural más tradicionales: el de conceptualizar el mundo natural como un “nicho ontológico determinado por la ausencia de seres humanos”,³¹ y, por lo tanto, el de separar la naturaleza y la cultura. Lo que se pone en evidencia aquí es que el importante debate sobre el dominio del dualismo naturaleza-cultura que ha operado en Occidente, analizado recientemente por el antropólogo Phillipe Descola,³² pasó inadvertido en la conceptualización del Biomuseo y, por ende, en la arquitectura. Así, el guión científico da cuenta solamente de la naturaleza del naturalista e ignora otras formas de relación entre los seres humanos (vivos y muertos), las plantas, los animales y los espíritus en, por ejemplo, los grupos indígenas del territorio panameño.



Figura 12. Galería La Huella Humana. Reproducido con permiso del Biomuseo. Foto: Fernando Alda

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 Farber, “Victorian Fascination”, 87-99; Outram, “New Spaces in Natural History”, 249-265.

31 Descola, *Beyond Nature and Culture*, 30.

32 *Ibid.*

Bio-museo-ciudad

Se hace evidente en este punto que la disposición espacial en el Biomuseo no parece plantear una conceptualización diferente a la de los museos de historia natural, en general. Además, las condiciones en las que surgió el museo de historia natural victoriano inglés, que permiten cotejar la relación referencial que estableció la arquitectura con las ciencias naturales y con la ciudad, así como el vínculo entre el objeto de exhibición y la mercancía, hacen manifiesto que el ámbito de renovación que el Biomuseo plantea en esos campos es básicamente nulo.

El Biomuseo sustituye la carencia de colección por la metáfora del puente, una metáfora que se muestra fluida, completa y hegemónica, sin fricciones ni contradicciones. Lo que hay es un diseño de ambientación de la teoría del intercambio biótico producido por el surgimiento del istmo panameño, todo lo anterior envuelto en un llamativo empaque arquitectónico. Este conjunto de condiciones hace que la cuestión sobre la relación entre *bio* (vida, en su acepción científica moderna *como mínimo*), *museo* (con o sin colección) y arquitectura quede suspendida, y desde esta perspectiva, la posición física, cultural y política del edificio en la ciudad pierda toda su consistencia.

La articulación de las ciencias naturales y la arquitectura es un problema que está abierto a plantearse cada vez que esa articulación se produce en la ciudad. Podemos concluir entonces que fue plenamente desaprovechado el encuentro de estas tres potencias: la arquitectura, la ambientación gráfica y las ciencias naturales en el caso del Biomuseo —al fin y al cabo, el primer museo en el campo de las ciencias construido en Latinoamérica en el siglo XXI—. La articulación existente —y su toma de posición en la ciudad— se hace operativa, sobre todo, en la esfera mediática a través del impacto visual y fotogénico del edificio en su contexto y de la serie de pantallas que constituyen su ambientación gráfica, la cual tiende más a administrar el afecto que a suscitar, por ejemplo, una disposición crítica hacia la biodiversidad panameña. En este museo de plena exhibición, la posición del sujeto queda supeditada a un espectáculo de lo singular y, desde esa posición, la posibilidad de crear experiencia queda fundamentalmente anulada.

Poner en evidencia el alcance de la estrategia de singularización de lo local en lo global, en el caso del Biomuseo, es un paso para iniciar la urgente discusión sobre el reto que implica hoy considerar la articulación *singular* de la arquitectura contemporánea, las ciencias naturales, la industria cultural y la ciudad centroamericana, un reto que va más allá de la instrumentalización del simple posicionamiento global, turístico y económico de una ciudad bajo el comando de la 'arquitectura sobresaliente'; pero que se puede extender (como discusión y como problema) a otras dinámicas locales-globales, como la extensión al aeropuerto Tocumén o al aeropuerto de Ciudad de México, el Museo Jumex y el Museo Soumaya, en Ciudad de México. 

Bibliografía

1. Benson, Robert. "Skin-deep Beauty with Content". *Log*, n.º 6 (2005): 115-121.
2. Biomuseo. "El Puente Surge", <http://www.biomuseopanama.org/es/las-exhibiciones/el-puente-surge>.
3. "Cultural Centers: the Bilbao Effect". *The Economist*, 21 de diciembre de 2013, <http://www.economist.com/news/special-report/21591708-if-you-build-it-will-they-come-bilbao-effect>.
4. Descola, Philippe. *Beyond Nature and Culture*. Chicago: The University Chicago Press, 2013.
5. Dexter Lord, Gail. "How to Achieve the Bilbao Effect". *The Art Newspaper*, n.º 184 (October, 2007).
6. Evans, Sterling. *The Green Republic: A Conservation History of Costa Rica*. Austin: University of Texas Press, 1997.
7. Farber, Paul L. "Victorian Fascination: The Golden Age of Natural History, 1880-1900". En *Finding Order in Nature: The Naturalist Tradition from Linnaeus to E. O. Wilson*, 87-99. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
8. Foster, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner, 2011.
9. Foster, Hal. "El maestro constructor". En *Diseño y delito y otras diatribas*, 27-42. Madrid: Verso, 2002.

10. Foster, Hal. *The Art-Architecture Complex*. Londres: Verso, 2011.
11. Foster, Hal. "Why all the Hoopla?". En *Reseña de Frank Gehry: The Art of Architecture*, editado por J. L. Cohen, 24-26. London: London Review of Books, 2001.
12. Fundación Amador. "Conoce el Biomuseo: las exhibiciones", <http://www.biomuseopanama.org/es/conoce-el-biomuseo/las-exhibiciones>
13. Hamnett, Ch. and Shoal, N. "Museums as Flagships of Urban Development". En *Cities and Visitors: Regulating People, Markets, and City Space*, editado por Fainstein and Judd Hoffman, 219-236. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
14. Haraway, Donna. "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936". *Social Text*, n.º 11 (1984-1985): 20-64.
15. Maté, Juan L. "Smithsonian Tropical Research Institute", http://cbm.usb.ve/CoMLCaribbean/pdf/III-02_stri_final_pdf.pdf.
16. Martin, Reinhold. "Financial Imaginaries: Toward a Philosophy of the City". *Grey Room*, n.º 42 (2011): 60-79. doi: 10.1162/GREY_a_00018.
17. Montañez, Darién. "Máscara contra cabellera", <http://arquitectopana.com/tag/centro-de-convenciones>.
18. Montañez, Darién. "Building the Biomuseo. Frank Gehry's First Building in Latinoamérica". *ReVista* (Spring 2013), <http://revista.drclas.harvard.edu/book/panama-city>
19. "Museo Puente de Vida". *El Croquis*, n.º 117 (2003): 298-303.
20. Outram, Dorinda. "New Spaces in Natural History". En *Cultures of Natural History*, editado por N. Jardine, J. A. Secord y E. C. Spary. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
21. Rubinoff, Ira. "A Century of the Smithsonian Institution on the Isthmus of Panamá: Discovering Tropical Diversity", (Spring 2013), <http://revista.drclas.harvard.edu/book/century-smithsonian-institution-isthmus-panama>
22. *ReVista*. "Panama at the Crossroads of the Americas" (2013), <http://revista.drclas.harvard.edu/book/panamá-crossroads-americas-spring-2013>.
23. Samos, Adrienne. "A Pandora's Box for Contemporary Art". *ReVista* (Spring 2013), <http://revista.drclas.harvard.edu/book/panama-city>
24. Sklair, Leslie. "Iconic Architecture and Capitalist Globalization". *City*, 10, n.º 1 (2006): 21-47.
25. Sloterdijk, Peter. "El palacio de cristal". En *En el mundo interior del capital. Para una teoría de la globalización*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2010.
26. Swyngedouw, Erik, Frank Moulaert y Arantxa Rodríguez. "Neoliberal Urbanization in Europe: Large-Scale Urban Development Projects and the New Urban Policy". *Antipode*, 34, n.º 3 (2002): 542-577.
27. Yanni, Carla. *Nature's Museums: Victorian Science and the Architecture of Display*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2005.
28. Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
29. Žižek, Slavoj. *The Ticklish Subject*. London: Verso Books, 1999.