

REGENERACIÓN URBANA Y GENTRIFICACIÓN A TRAVÉS DE LOS MUSEOS

Cuatro casos iberoamericanos

ARIADNA RUIZ GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid

El museo, a finales del siglo XX y comienzos del XXI, se ha entendido como un recurso que crea «urbanismo, imagen, comunicación, actividad económica y lealtad política» (Esteban, 2007: 165). Es por ello que, a través de estos elementos, se ha cuestionado el papel primordial del museo, el de facilitar el acceso al arte a los ciudadanos.

En este sentido, cabe señalar la tesis que ha surgido a raíz del *efecto Guggenheim* de Bilbao, a partir de 1997. Dicha teoría expone que estos museos son una herramienta comunicativa que proyecta una imagen renovada de la ciudad, en donde su estatus queda mejorado y reforzado para que sea un reclamo de cara al público extranjero.

Siguiendo esta línea argumental, parece conveniente realizar una revisión de lo que han supuesto estos veinte años del *efecto Guggenheim*, ya que la idea de rehabilitación, bien como fórmula de recuperación urbana o económica-política, ha servido como mecanismo de reestructuración en otros países y, en especial, en Latinoamérica.

Antes de comenzar, debemos recordar que la idea de introducir, en un emplazamiento degradado, un elemento “bello” u “ornamentado”, con el fin de regenerarlo, es el *leit motiv* de los cuatro ejemplos que vamos a analizar.

En los casos que expondremos, el concepto de ornamento tiende a alejarse de lo que el arquitecto austriaco Adolf Loos, en su obra *Ornamento y delito*, de 1908, quiso plantear con la fractura entre lo decorativo y lo utilitario, señalando al ornamento como una mala praxis dentro de la arquitectura. Así pues, podremos comprobar cómo las instituciones museísticas son concebidas en su edificación, así como en su restauración o rehabilitación, como un elemento ornamental que genera un efecto de arrastre y de renovación para el perímetro colindante.

Así lo expresa Iñaki Esteban (Esteban, 2007: 35-36), cuando compara el área del Nervión de Bilbao con el caso de los *docks* de Londres de los años ochenta. Un espacio portuario degradado, que acabaría por revalorizarse a través del suelo inmobiliario con las torres del arquitecto Cesare Pellini. Y

he aquí la mayor diferencia entre el modelo anterior al *efecto Guggenheim* y él mismo, el hecho de que Bilbao, así como las ciudades que vamos a analizar, escogieron el modelo del ornamento controlado por la política y no por el mercado y los promotores urbanísticos (al menos, no directamente) (Figura 1).

Pocos años antes de su inauguración, en 1991, la zona donde se erigió el museo era un área de carga portuaria, ubicada en el ensanche del Nervión. La concepción del espacio regenerador se debió a la ejecución de un edificio icónico de corte “ornamental”, y de contenido cultural, que revitalizó la zona. Su planteamiento estratégico, así como su ejecución, fue posible por los esfuerzos de tres actores: el ayuntamiento de Bilbao y el Gobierno Vasco por una parte, la fundación Guggenheim por otra, y el estudio Ghery, que fue quien finalmente logró dar forma al proyecto y sus aspiraciones.

Asimismo el radio de influencia del proyecto se expandió por la antigua Campa de los Ingleses, actual Abandoibarra, cuyo nombre es sinónimo de prestigio por su proximidad al Museo Guggenheim. La incursión en la ría supuso la limpieza de los antiguos astilleros y fábricas, lo que provocó un efecto dominó en el entorno de toda la vía fluvial, creándose un paseo a la orilla de la ría y nuevos espacios, también de carácter cultural, como el Palacio Euskalduna, inaugurado dos años después, o el Museo Marítimo, en 2003.

En este sentido, podemos recapitular las ideas anteriormente expuestas, en palabras de Juan Ignacio Vidarte, Director General del Museo Guggenheim de Bilbao (Vidarte, 2001: 102):

«[...] la cultura no sólo merece el apoyo público por sus propios méritos como factor de estímulo de la creatividad, medio de expresión artística o desarrollo de identidad colectiva, sino que puede utilizarse como variable instrumental para conseguir objetivos ligados a políticas de desarrollo económico o de revitalización urbanística».

Siguiendo la estela de Bilbao, cruzamos el atlántico, hasta Colombia, y nos detenemos en el caso histórico de la Ciudad Botero, en Medellín. La fundación de la ciudad se remonta al siglo XVII y guarda similitud con Bilbao, por haber sido una ciudad industrial. Al igual que la incursión del Ayuntamiento y el Gobierno Vasco, las instituciones gubernamentales colombianas trabajaron para mejorar la calidad de vida del centro de la ciudad, muy debilitada a causa del narcotráfico y de la destrucción del patrimonio arquitectónico, por el frenesí industrial del siglo XX a manos tanto del sector público como privado.

Como reacción, hace casi tres décadas, las autoridades municipales comenzaron a percibir la importancia del patrimonio, intentando restaurar y rehabilitar el que tenían. Este sería el caso del Museo de Antioquía, que fue reformado para albergar la colección cedida por Fernando Botero. Al igual que en Bilbao, Medellín hizo uso de un nombre propio del mundo de la cultura y del arte contemporáneo. Creando una relación de orgullo e identificación entre el ciudadano y la ciudad.

Como vemos, la inauguración o remodelación de un centro de arte contemporáneo es utilizado como un argumento para desempeñar un proyecto de mayor ambición y de carácter de rehabilitación urbana. En esta línea, la historiadora Ascensión Hernández Martínez expone que existe una diferencia sustancial entre Bilbao y Medellín, y es que, mientras en Bilbao lo que se quería conseguir era una mejora económica de la ciudad y situarla en el tablero internacional; la ciudad colombiana busca regenerarse y recuperar el casco histórico, que había quedado en las manos de los cárteles y el tráfico de drogas. Las funciones finales pueden ser diferentes, pero la necesidad de rehabilitar y regenerar el urbanismo es la misma.

Además debemos destacar la idea de ornamentación, ya que conjuntamente con la reforma del Museo de Antioquía, también se trabajó el ante patio de éste, la *Plaza de Botero* o *Plaza de las Esculturas*. El lugar es un espacio público abierto a la ciudad, donde el viandante se ve flanqueado por dos filas de esculturas hasta el museo, rememorando una avenida de esfinges.

El siguiente modelo de regeneración urbana a través de los museos es el de la Pinacoteca de Sao Paulo. Se encuentra en lo que en la actualidad es una zona alejada tanto del centro financiero de la ciudad, como del circuito artístico de galerías y museos.

Sin embargo, a mediados del siglo XIX, antes de que el arquitecto Ramos de Azevedo lo proyectase en 1905, la zona era bastante céntrica y rica. Al erigir en esta época uno de los símbolos de la modernidad, la estación de tren La Luz, la zona reforzó su notoriedad convirtiéndose en uno de los primeros barrios residenciales de la élite de la ciudad. Los edificios seguían una estética neoclásica y así quiso De Azevedo que fuera el museo del Estado de Sao Paulo. Sin embargo, durante el siglo XX, tras incendios en el edificio, revueltas políticas y levantamientos militares que culminarían con la dictadura, esta zona se fue empobreciendo. Aun así, la pinacoteca siempre ha sido un foco de atención y uno de los museos más antiguos e importantes de Brasil, pues alberga una de las mayores colecciones de arte y artesanía brasileña y latinoamericana del siglo XIX y XX.

Es por la necesidad de dotar al museo de mayores comodidades cuando, en 1993, se realiza una reforma integral que culminaría en 1998. El proyecto, galardonado con el Premio Internacional Mies van der Rohe en el año 2000, fue realizado por el arquitecto Paulo Mendes da Rocha.

A este proyecto se le añadió la reforma y puesta a punto de la *Estação da Luz*, del mismo arquitecto. Una década después, se construyó el Museo de la Lengua Portuguesa, fortaleciendo de este modo la zona a través de un engranaje cultural, lo que ha hecho que disminuyan sustancialmente los problemas de tráfico de drogas (Figura 2).

Con todo ello, se aseguraron los tres pilares que venimos señalando: una gestión encabezada por las instituciones gubernamentales, un uso de la cultura para regenerar la zona degradada, y todo a través de una remodelación “ornamental” práctica y útil al espacio expositivo, que consigue un equilibrio entre la arquitectura moderna y la neoclásica del pasado del barrio.

Dos décadas después de estas intervenciones, la ciudad de Málaga comienza a darse cuenta de que «[...] actualmente el derecho a la fama de cualquier metrópoli depende considerablemente del atractivo de sus museos» (Panera, 2002: 191-192), por lo que decide invertir en suelo museizable.

En la actualidad, Málaga capital tiene 36 museos y, como dice su web de turismo, «la mayoría de ellos concentrados en centro histórico, lo que la convierten en una de las ciudades con mayor densidad de museos en su casco antiguo».

Con esta idea, podemos destacar que en los últimos siete años Málaga ha visto cómo se inauguraban siete museos, creando un tejido empresarial en torno a ciertos focos culturales, como el “Entorno Thyssen” en las inmediaciones de este museo, o el “Soho Málaga” en las del Centro de Arte Contemporáneo, el cual ha dirigido sus pasos hacia el *streetart*, contratando intervenciones de artistas internacionales. Lo cual ha llevado a que colectivos de artistas multidisciplinares hayan salido del centro histórico y se hayan asentado en el barrio de Lagunillas, al que muchos denominan el verdadero Soho de Málaga, pues se ha creado de manera espontánea y lejos de la especulación inmobiliaria.

En este planteamiento de Málaga Ciudad Museo, como se bautizó en 2017 a la ciudad, la intervención institucional no ha seguido el precepto de introducir el *edificio-ornamento*, ya que no se ha realizado una rehabilitación *per se*, sino que la introducción de un elemento cultural en los barrios pretendía generar un cambio y enriquecimiento (Figura 3).

El caso del Centro Pompidou Málaga, aún teniendo un funcionamiento sobresaliente según las últimas encuestas, se debe recordar que no fue planeado desde un inicio. El cubo de cristal de Daniel Buren, en el que se asienta el museo, fue ejecutado sin tener un uso, ni una previa reflexión, lo que desató la polémica puesto que era igualmente factible para ese espacio un museo que un centro comercial. Con ello podemos atisbar cómo, efectivamente, «la política de museos se ha convertido en un asunto de gran interés público; se presiona sobre el mismo para que sirva a la industria turística y las exposiciones se organizan y anuncian como grandes espectáculos con beneficios calculables para los patrocinadores y los organizadores» (Ibídem). Todo ello ha supuesto que el centro y sus inmediaciones, como el puerto y el Muelle 1, donde atracan los cruceros, se vean masificadas por un turismo cultural, lo que no difiere de otras ciudades. Sin embargo, el caso particular de Málaga presenta características propias de lo que bien se podría denominar *gentrificación cultural*.

Definimos la gentrificación como «[...] un proceso de transformación urbana en el que la población original de un sector o barrio deteriorado y con pauperismo es progresivamente desplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo, como consecuencia de programas de recalificación de espacios urbanos estratégicos»¹.

En los últimos años, Málaga ha comenzado a aglutinar muchos de los elementos clave de la gentrificación. En primer lugar, la mejora de las comunicaciones ha hecho que aumente sustancialmente el flujo del turismo por vía marítima, aérea y ferroviaria. Este hecho, en apariencia positivo, carece de una estrategia previa a la hora de encararlo a largo plazo. En segundo lugar, el incremento del turismo en el casco viejo de la ciudad ha generado que muchos de los edificios de la zona sean alquilados para corta estancia, mediante plataformas globales de alquiler. Estos arrendamientos provocan una subida de precios, puesto que los turistas pagan más que los vecinos del barrio². En consecuencia, el precio del suelo se encarece y la población del centro se reduce a turistas y a personas mayores que viven

¹ Referencia del equipo Lefth and rotation:
www.lefthandrotation.com/gentrificacion/index.html - [22/07/2017].

² En el último año, Málaga se ha convertido en la tercera ciudad con mayor dificultad para conseguir vivienda de alquiler de larga duración en el núcleo histórico. Ver más en: www.diariosur.es/malaga-capital/auge-alquiler-vacacional-20170722003458-ntvo.html o en: www.diariosur.es/economia/vivienda/mision-imposible-encontrar-20170813205212-nt.html [25/07/2017].

en antiguas viviendas familiares. Esta sustitución del habitante por el turista en el centro histórico tiene un claro foco generador, la densidad de suelo museizado sin un previo estudio de impacto para la ciudadanía.

Por tanto, los actores museales y culturales son los elementos clave en este proceso de transformación de la ciudad, a los cuales David Harvey denomina como “capital simbólico”, o lo que es lo mismo, el elemento “ornamental” de atracción del que hablábamos al comienzo, pues son elementos fetiche que se ofrecen como reclamo para despolitizar las relaciones de clase, que se disuelven en gustos y estilos de vida, todo ello a través de la cultura, arquitectura y el urbanismo (Harvey: 1989). Este planteamiento queda perfectamente enmarcado en lo que en Málaga se conoce como *Entorno Thyssen o el Soho Málaga*. Unos espacios urbanos encuadrados en torno a una etiqueta que, semióticamente, hace que vinculemos al espacio con connotaciones de buen gusto, actualidad, modernidad y con cierto grado de exclusividad.

Por todo lo expuesto, podemos concluir que a pesar de las similares estrategias de rehabilitación, la fina línea que separa la regeneración o gentrificación viene de la mano de establecer unas necesidades reales, tanto culturales como urbanísticas, para conseguir un plan a largo plazo que equilibre la actividad museal con la ciudadana local.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPOS, E. (2005): "Nos caminhos da Luz, antigos palacetes da elite paulistana". *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 13 (1): 11-57.

ESTEBAN, I. (2007): *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Madrid.

FERNÁNDEZ, T. (2014, marzo 24): *Ornamento y Delito, Adolf Loos (1908)*.

HARDOY, J. E. Y GUTMAN, M. (1992): *Impacto de la urbanización en los centros históricos de Iberoamérica. Tendencias y perspectivas*, Mapfre, Madrid.

HARVEY, D. (1989): *La condición de la posmodernidad*, Basil Blackwell, Londres.

NAREDO, J. M. (1998): *La burbuja inmobiliario-financiera en la coyuntura económica reciente*, Siglo XXI de España Editores, Madrid.

PANERA CUEVAS, Francisco Javier. (2002): «De las ruinas del museo al museo sin paredes. Paradojas y contradicciones del arte en los espacios públicos», en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D.: *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca.

SMITH, N. (1996): *The New Urban Frontier. Gentrification and the revanchist city*, Routledge, Londres.

VÁZQUEZ VARELA, C. (1996). *La gentrificación. Un modelo de segregación socioespacial en ciudades posindustriales*, Departamento de Geografía. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

VIDARTE, J. I. (2001): «El Museo Guggenheim Bilbao», en RAMOS HIDALGO, A. y PONCE HERRERO, G. (eds.) *Cambio social y gestión cultural*, Universidad de Alicante, Alicante.

Figuras



1. Guggenheim de Bilbao desde el ensanche de la ría.



2. Interior de la Pinacoteca tras la reforma.



3. Exterior de la Pinacoteca tras la reforma.