

Diseño

~~contra~~conta
~~minación~~vi
~~sual~~

Diseño contra contaminación visual

ORGANIZA

Asociación Andaluza de Diseñadores
Universidad Internacional de Andalucía

PATROCINA

Cajasol

COLABORAN

Diputación de Sevilla
Sede

Cromotex
Fotomecánica

Golden Mac
Equipos informáticos

Rótulos Cunini
Mobiliario expositivo

EXPOSICIÓN

Comisario
Sebastián García Garrido

Diseño de espacio y del expositor
Valentín Trillo
Jesús Sánchez

Diseño gráfico de la imagen y
la gráfica expositiva
Isabel Martín Moreno

PUBLICACIÓN-CATÁLOGO

Edita
Asociación Andaluza de Diseñadores

Textos (excepto colaboraciones firmadas)
Sebastián García Garrido

Diseño
Isabel Martín Moreno
Miguel Jiménez Fernández

AGRADECIMIENTOS

Mercedes Galindo
Fernando Medina

Coria Gráfica
Diario El Mundo - Málaga
GM Comunicación
Introvisión
Textos y Formas
Torraspapel

y a la Junta Directiva 2004-2006 de la aad,
que puso en marcha este proyecto:

Roberto Altozano, presidente
Silvia Segarra, vicepresidenta
Narcís Bartra, secretario
Miguel Ángel Marín, tesorero
Alonso Cerrato, vocal
Paco Fernández, vocal
Manuel Gandul, vocal
Eugenio Jiménez, vocal
Antonio Rico, vocal
José Villanueva, vocal

Depósito Legal: SE-2329-07

ISBN: 978-84-611-6696-1

© De los textos, las piezas y las fotografías, sus autores.

© Del proyecto: Asociación Andaluza de Diseñadores.

Espacios urbanos y contaminación: los objetos de la ciudad

Silvia Segarra Lagunes

«El poder de mirar con la mente tan bien como con los ojos se adquiere solo a través de larga práctica y por el hábito de fijar en la mente aquello que pasa rápidamente ante la vista»¹

OWEN JONES (1854)

La presencia del mobiliario urbano constituye uno de los factores primordiales de la armonía que visual o espacialmente tiene un espacio público e influyen de manera directa en la imagen de la ciudad.

Por una parte son elementos necesarios, que desempeñan funciones precisas e imprescindibles y, por otra, forman conjuntos de objetos que al igual que en el diseño interior, bien ordenados y organizados con bases teóricas y metodológicas sólidas, proporcionan el confort² necesario para la correcta utilización de las calles y deberían contribuir a embellecer el ambiente urbano, a hacerlo visualmente agradable y a permitirnos disfrutar de él. Tienen una relación ergonómica con el usuario y son objetos fabricados que «se utilizan y se integran en el paisaje urbano y deben ser comprensibles

para el ciudadano. Uso, integración y comprensión son por lo tanto conceptos básicos para la valoración de todo el conjunto de los objetos que encontramos en los espacios públicos de la ciudad».³

Pero pese a que su presencia esté consolidada para los usuarios de la ciudad, en los proyectos de valoración y de gestión de los espacios públicos pocas veces se dedica la suficiente atención para garantizar que la puesta en escena de nuevos objetos adquiridos y colocados en momentos diferentes vaya de la mano de estudios específicos para optimizar cantidad, características y calidad a las necesidades de un sitio dado.

Aunque la planificación de calles y plazas y el empleo de mobiliario aparezca consolidado desde la ciudad romana,⁴ la imagen urbana tal como la entendemos hoy adquiere especial relevancia a partir del siglo XVIII, época en que se reflejan en los proyectos de planeación urbana, los modernos principios de higiene, ordenación del territorio y el *ornato de la propia ciudad*.⁵ Además, el desarrollo tecnológico a partir de la *Revolución Industrial*, permitió mejorar enormemente las infraestructuras urbanas: las ciudades fueron gradualmente dotadas

¹ JONES, O. *The Alhambra Cour in the Crystal Palace*, Crystal Palace Library and Bradbury & Evans, Londres, 1854, p. 25 (Traducción de Silvia Segarra)

² CULLEN, G. *El paisaje Urbano*, s.e. Barcelona, 1974, p. 49.

³ QUINTANA CREUS, M. «Espacios, muebles y elementos urbanos» en SERRA, J.M. *Elementos Urbanos, mobiliario y microarquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 6.

⁴ Véase: SEGARRA LAGUNES, S. «L'arredo urbano nei centri storici: metodologia di analisi» en *Manutenzione e Recupero della Città Storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio*, ARCO/Gangemi, Roma, 2004; SEGARRA LAGUNES, S. «Sull'arredo urbano e il verde in contesti storici monumentali» en *Città Storica: un centro per la Città*, Edizioni Diabasi, Reggio Emilia, 2003.—Arco y Reggio Emilia, Città Stefano De-Diseño

⁵ CALÁTRAVA, J. *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*, Universidad de Granada, 1999, p. 55.



de nuevas calles, medios de transporte, de nuevos servicios públicos y de redes de abastecimiento (agua, luz, electricidad, gas, teléfono).

A partir de entonces es infinita la gama de objetos grandes y pequeños que han ido ocupando las calles, como infinita también es la variedad de servicios que nos proporcionan. Pero precisamente por esta amplitud de funciones de orígenes complejos, es frecuente perder el control sobre los objetos que se introducen en el ambiente urbano, debido a la diversidad de órganos encargados de abastecer cada servicio, infraestructura o dotación.

La ciudad en el siglo XIX se fue desarrollando junto con los avances tecnológicos y científicos y entonces la arquitectura de los edificios y la realización de los espacios públicos procedía paralelamente: mientras que la arquitectura utilizaba materiales nuevos producidos industrialmente como el vidrio, el acero o los ladrillos, las redes de infraestructuras y servicios recurrían a los mismos recursos para producir en serie postes de electricidad y luminarias, bancos o kioscos de servicios. La producción estética abarcaba desde la arquitectura hasta las artes industriales en interiores y exteriores.

En las ciudades protagonistas de esa época se apreciaba una imagen consolidada y homogénea, donde los muebles urbanos parecían surgir de la arquitectura integrándose como parte de un mismo paisaje urbano, muy diferente a la frecuente recreación del pasado a través de una *invención decimonónica* utilizada hoy como sinónimo de desarrollo y bienestar económico.

La ciudad moderna ha olvidado la continuidad entre arquitectura y espacios abiertos y separa cada vez más la obra individual del conjunto, con casi total desinterés en el mobiliario urbano y sus problemas, apareciendo sólo como apoyo para las grandes realizaciones arquitectónicas y concebido como parte secundaria.

Con las investigaciones llevadas a cabo en historia del diseño industrial, estos objetos se han estudiado con mayor profundidad y configuran ya un universo de elementos tan articulado como heterogéneo, sobre todo en una organización donde las formas de gestión de los espacios públicos son complejas y diversas: pavimentaciones, electricidad y alumbrado, limpieza e higiene, seguridad contra incendios, parques y jardines, nomenclatura, señalética o servicios de comunicaciones y transportes, se administran desde dife-

rentes instancias administrativas públicas o privadas que carecen de organismos que coordinen las acciones con criterios de elección y toma de decisiones conjuntas, derivando en los problemas evidentes de coherencia en las calles.

Si poner de acuerdo a las diferentes instancias que dotan de servicios a la ciudad es difícil, parece que también lo es establecer parámetros de actuación dentro de una misma empresa de servicios: correos, servicio de limpieza, teléfonos o electricidad. Obteniendo como resultado una excesiva cantidad de muebles destinados a cumplir las mismas funciones en los mismos sitios.

Al contrario que en los primeros años de producción masiva y organizada de mobiliario urbano, cuando los resultados formales provenían de las posibilidades técnicas de fabricación y de los nuevos materiales, el aumento exponencial de fabricantes, el crecimiento de la población y la complejidad cada vez mayor de los entramados urbanos, ha ido complicando también las decisiones sobre la calidad y la cantidad de estos objetos, sobre su mantenimiento y renovación acorde con los tiempos.

El paso del tiempo, año tras año, década tras década, va convirtiendo el espacio público en un complicado depósito de formas, materiales y estilos, a manera de estratificaciones históricas. En la mayoría de los casos se trata de una miscelánea de objetos que se suman a la diversidad de escaparates y entradas de locales comerciales y se advierte como una especie de depósito de objetos inútiles o en el peor de los casos, como el museo de los horrores al aire libre. De hecho, el verdadero problema se produce, como parece obvio, más en ambientes consolidados con respecto a las zonas, urbanizaciones, barrios o núcleos de nueva creación.

Este panorama caótico con el que se enfrenta cada día el usuario de la ciudad, entra sin dificultad a formar parte de la larga lista de factores de contaminación visual y material de los espacios públicos.

Las opciones para mejorar las condiciones son variadas, pero requieren de la voluntad de las diversas instancias que confluyen en ellos. Algunas experiencias realmente interesantes para reordenar las áreas históricas se han llevado a cabo con éxito en Italia, por ejemplo la experiencia de Bolonia,⁶ que desarrolló un verdadero proyecto integral de *arredo urbano*, o las obras realizadas en el centro histórico de Roma promovidas por Carlo Aymonino en los años ochenta o los proyectos realizados en ocasión del Jubileo del 2000.⁷

En España pueden recordarse una infinidad de experiencias en conjuntos históricos, pero parecen ejemplos significativos las operaciones llevadas a cabo en Baeza o en Albarraçin donde la cantidad y la calidad de los objetos de mobiliario urbano, señalética y publicidad, han sido cuidadosamente estudiadas permitiendo apreciar, más que nunca, cuán necesario es limpiar las calles y los espacios urbanos de objetos inútiles y discordantes.⁸

Pero desgraciadamente en casi todas las intervenciones y los proyectos municipales que se ponen en ejecución se obvia la existencia de este problema, tomando como punto de partida el ignorar la situación real y proponiendo soluciones parciales que no provienen de un estudio metodológico.

¿Cómo puede entonces influir o contribuir positivamente, el diseño-diseñador en la solución del problema? El punto de partida debería centrarse en estudiar objetivamente la situación y sus causas y actuar solamente cuando se tiene en la mano el análisis completo de ellas. Es obvio que el diseñador no

⁶ Véanse CERVELLATI, P. L. et al. *Manifesto dell'arredo urbano*, Comune di Bologna, 1989; y AYMONINO, C. *Progettare Roma Capitale*, Laterza, Roma, 1991.

⁷ En Italia *Arredo urbano* es un término mucho más amplio que se refiere a todo el conjunto de los espacios urbanos a todo el *arredo* que es el «moblaje, equipamiento o decoración».

⁸ Otro estudio interesante realizado sobre los elementos contaminantes de las fachadas de los edificios históricos es el informe realizado por el Defensor del Pueblo Andaluz que hace especial énfasis en el atentado visual y estético de los cableados de las instalaciones: *La contaminación visual en el patrimonio histórico andaluz: el impacto visual en los bienes de patrimonio artístico causado por el cableado, antenas y otras instalaciones*, Sevilla, 1998.



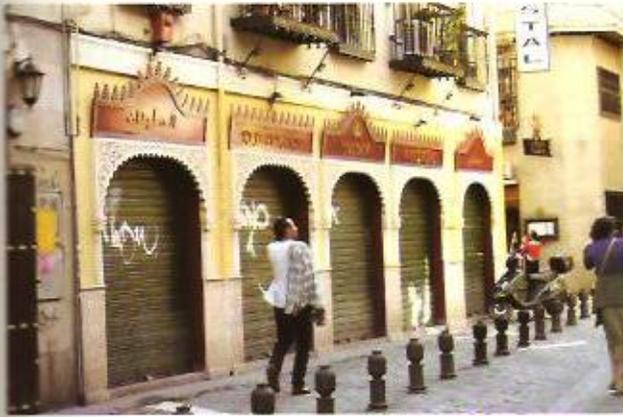
es urbanista, no proyecta por sí solo los espacios públicos y muchas veces ni siquiera tiene relación directa con el usuario, ya que entre su trabajo creativo y el objeto en uso, existe la intermediación del fabricante, del mercadólogo, del distribuidor, del vendedor, del comprador y del usuario. Pero también es cierto, y la experiencia lo demuestra, que con frecuencia ha colaborado con éxito en proyectos de espacios públicos diseñando luminarias, cabinas telefónicas, kioscos de venta, bancos, vallas, juegos infantiles, pavimentaciones y en fin, una cantidad significativa de objetos, como lo indican las publicaciones que se han editado en los últimos años sobre el tema.

La solución empieza por intentar reducir el impacto causado por la contaminación en un contexto dado, a través de definir la metodología para la elección, colocación o en su caso diseño de mobiliario urbano. Esto incluye contextos consolidados tanto *históricos*, protegidos por su valor patrimonial, como recientes. Cualquiera de ellos es nuestro espacio cotidiano donde constantemente tropezamos en el sentido figurado y literal, con todo tipo de elementos, útiles o inútiles, *bonitos o feos*, necesarios o innecesarios.

Si contaminación se define como «Degradación que sufre el medio ambiente por las sustancias perjudiciales que se vierten en él»,⁹ en términos visuales y materiales en los espacios públicos no quedan muchas dudas: es «la degradación que sufren los espacios públicos por las sustancias (los materiales) perjudiciales (porque son inútiles) que se vierten (se depositan) en él». El problema no se centra exclusivamente en problemas visuales porque el mobiliario urbano es tridimensional, tiene mecanismos y funciones que inciden en los demás sentidos: así, hablamos de contaminación visual y ambiental, donde la ambiental concierne a la parte material — el objeto estrictamente hablando — y la de los sentidos: la vista, el tacto, la audición y el olfato.

El exceso de elementos, y, por lo tanto, la inutilidad de un enorme porcentaje de ellos, crea otros problemas no-visuales: requiere, por ejemplo, una mayor atención al circular por las calles, para encontrar la dirección correcta o para seguir las indicaciones de seguridad tanto para los peatones como para los automovilistas. Los depósitos de basura mal diseñados o mal mantenidos son indudablemente focos de infección y además

9. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, voz: contaminación.



fente de ruido cuando se vacían. El mismo problema recae en los semáforos para invidentes cuyas señales acústicas permanentes y monótonas alteran por la noche el sueño de los vecinos.

De la contaminación visual, la más evidente es aquella causada por la publicidad y la señalética, y las reglamentaciones que las regulan no suelen controlar todos los aspectos, en especial el valor compositivo producto de un trabajo profesional de diseño. En cambio, para el mobiliario urbano sólo existe legislación sobre seguridad y homologación de materiales y mecanismos, pero no se definen criterios que eviten la superposición o duplicidad de funciones o que obliguen a analizar el contexto y a discriminar lo útil de lo inútil, lo funcional de lo que no lo es y lo visualmente coherente de las aberraciones.

La apatía que existe ante estos problemas se origina en el hábito; la costumbre de pasar siempre por los mismos sitios y ver siempre los mismos objetos, acostumbra a la mirada y

nos vuelve cada vez más incapaces de discriminar aquello que es verdaderamente útil o bello. Al mismo tiempo, juega un papel muy importante la construcción del imaginario colectivo respecto a la ciudad *ideal* y sus espacios.

En muchas ciudades andaluzas la difusión de documentación escrita y gráfica en los siglos XVIII y XIX, genera la fuente de inspiración para artistas, escritores, arquitectos, fotógrafos que meditan y trabajan en la recreación ideal del pasado, dando vida a modelos que se difunden para construir el imaginario colectivo."

A través de los tópicos creados se transforma o se mixtifica la historia, constituyendo un mundo exótico que, cuanto más poético y místico, es mejor; la confluencia de una gran cantidad de aportaciones culturales en este territorio contribuye a consolidar un mito en el que la mezcla y la introducción de cualquier modelo cultural puede ser perfectamente creíble.

En *La vuelta al Mundo en 80 días*, Barcelona es un pueblo típico español con toros, muchas chicas vestidas de gitanas y sombreros cordobeses, *Around the world in eighty days*, Director: Michel Anderson, ganadora del Óscar a la mejor película, 1956. Intérpretes principales: David Niven, Cantinflas, Shirley MacLaine, Robert Newton y Edward R. Newton. Mientras la novela fantástica *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki escrita a principios del siglo XIX, muestra cómo en un lugar ignoto de Castilla, pueden reunirse caballistas, geómetras, capitanes de las guardias valonas, nobles de origen indígena mexicano y desde luego, bellas princesas musulmanas herederas de familias moriscas poseedoras de los tesoros antiguos de Boabdil. Potocki, J. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Palas Atenea, Madrid, 1989.

La multiculturalidad pasada y presente da lugar a la construcción de un imaginario en donde todo es posible y que entremezcla mito y realidad, folklore y cultura vernácula.

En el mundo contemporáneo, la aplicación de tales tópicos influye también en el deterioro de la imagen urbana, alterando la autenticidad y mostrando una visión anacrónica lejana a la realidad presente.

La fabricación de un falso pintoresco es solamente un barniz que cubre malas soluciones arquitectónicas o de contexto y pone de manifiesto que muchas leyes de protección del patrimonio (centros históricos, barrios, plazas) protegen realmente la arquitectura relevante pero se desprecupan de la autenticidad del conjunto. Un ejemplo evidente es la zona (de nueva creación) de las *teterías* de Granada, donde cada día aparece una nueva fachada de falsas *yesserías alhambrenas*, mezclada con letreros luminosos en metacrilato, neón y aluminio. La sociedad tiene parte de la responsabilidad y no siempre contribuye a evitar tales situaciones.¹¹ Independientemente de las polémicas sobre conservación del patrimonio, el problema de la tutela consiste principalmente en la transmisión al futuro de la autenticidad y de los valores culturales del lugar, del *genius loci*, a través de un proceso evolutivo natural y no forzoso o violento.

La tendencia, en las zonas monumentales, de colocar una enorme cantidad de objetos con fines restrictivos crea barreras arquitectónicas en lugar de eliminarlas; las atractivas terrazas de cafés y bares se desarrollan en las plazas sin ningún orden, con mobiliario de la peor calidad del mercado con frecuencia plagado de publicidad, sin normas o exigencias de control. Tanto en uno como en el otro caso, se trata de sobreexplotación del suelo público cada vez más difícil de controlar.

La solución del problema está en la intervención de especialistas con capacidad crítica y la formación adecuada: diseñadores urbanos, arquitectos, técnicos, diseñadores industriales y gráficos, fabricantes de mobiliario y usuarios del suelo —habitantes y comerciantes—, que tomen en cuenta también el lenguaje —estilo— de los objetos que amueblan el espacio urbano. Así, los espacios recientes deben entenderse como sitios donde la imagen contemporánea sea el hilo conductor y los espacios históricos aquellos donde el tema dominante sea el respeto del pasado, la conservación de las estratificaciones históricas y la sinceridad de las inserciones: los nuevos objetos que se coloquen deben distinguirse claramente en el respeto del contexto, de la misma manera que en la conservación arquitectónica las reintegraciones de partes faltantes deben poder diferenciarse de las porciones originales.¹²

En un ámbito histórico, la elección y la inserción de los objetos de mobiliario urbano, configurada precisamente como una reintegración, debe poder restituir legibilidad al contexto, otorgándole una nueva vitalidad. En el campo del diseño es indispensable perseguir un lenguaje contemporáneo, especialmente porque esa característica define al diseño.

La conservación se confunde a veces con detener el tiempo en un momento determinado: así como durante la industrialización se colocaron masivamente por primera vez, a todo lo largo y ancho del mundo occidental, muebles producidos en serie provenientes de los nuevos procesos de fabricación y de los avances tecnológicos —la energía eléctrica, las fundiciones de hierro, los sistemas de recolección, las nuevas comunicaciones y medios de transporte—, así la ciudad actual a veces parece querer detenerse ahí, en esa imagen

¹¹ En esto se incluyen innumerables ejemplos de corte kitsch que diariamente hieren la mirada.

¹² En muchos documentos como declaraciones internacionales para la conservación del patrimonio como la *Carta de Venecia* (1964) y los trabajos del Comité Científico del ICOMOS sobre ciudades y poblaciones históricas, o la *Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas* (*Carta de Washington*, 1987) del ICOMOS Internacional, entre otros, se establecen en las bases de los conceptos descritos.



romántica de espacio público, totalmente desconectada de la realidad.

«En lugar de los puentes colgantes alternativamente egipcios o góticos, en lugar de ferrocarriles cubiertos con productos arquitectónicos de toda clase de estilos, desde la estación dórica a los túneles moros, los nuevos materiales usados, las nuevas necesidades que deben ser satisfechas pueden y deben ser sugeridas por formas más armónicas con el fin que se persigue».¹³

Escribía Owen Jones a mediados del siglo XIX, escandalizado por la decadencia del gusto y la aberrante proliferación de productos industriales realizados en formas copiadas del pasado. Hoy somos testigos del mismo fenómeno: importantes fábricas de mobiliario urbano reciben cuantiosos beneficios de la explotación de modelos del siglo antepasado (falso

industrial francés) y son colocados sin ningún pudor junto a muebles de línea contemporánea a menudo mezclados en pocos metros cuadrados.

El campo para los diseñadores en el mobiliario urbano es muy amplio y variado y no solamente está ligado a las grandes empresas proveedoras y fabricantes. Existen sitios en donde pueden y deben desarrollarse proyectos especiales.

En los espacios públicos los problemas de imagen, de funcionalidad, de resistencia y de adecuación y armonía entre los elementos deberían atenderse con mayor cuidado; solamente de esa forma puede prevenirse el caos visual y material al que están sometidos. El hábito de apreciar el orden y la armonía se desarrolla por la fuerza de la costumbre y la mirada del ciudadano común se habitúa también a la belleza y a la coherencia cuando el entorno en el que vive muestra cotidianamente esas cualidades ●

¹³ OWEN, O. *The Alhambra...* op. cit. p. 18.