



Superstudio, *Life without objects*, Turin, 1973

Actualizaciones de la ciudad múltiple: espacios de la reserva informal

Multiple City Updates: Informal Space Reserve

M^a Auxiliadora Gálvez Pérez

Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

Traducción [Translation](#) Ian Castletown

Palabras clave [Keywords](#)

espacio informal, *terrain vague*, cuerpo, percepción, movimiento, espacio urbano
[informal space](#), [terrain vague](#), [body](#), [perception](#), [movement](#), [urban space](#)

[Resumen](#)

La ciudad-jardín de Falkenberg y su espacio informal provocado por la fiesta, dan pie a una mirada sobre las prácticas espaciales novedosas y los lugares que invitan a realizarlas. Detectando estos últimos—entre otros—en los descampados y áreas abandonadas de nuestras ciudades, se considerarán éstas como las reservas de espacio informal e imaginación del habitar. A partir de movimientos y relatos se desarrollan en el artículo imágenes de la posible ciudad múltiple—en contraposición a una ciudad evidente y simple de lectura única establecida— que se alimenta de los mismos y que para ser activada necesita de una conciencia corporal perceptiva enlazada al lugar en el habitar cotidiano; se trata de la ciudad que se construye y diluye en ciclos sucesivos, a través de las experiencias y prácticas de las múltiples individualidades yuxtapuestas, y que es sometida a las lecturas infinitas acerca de cómo las cosas pueden ser.

[Abstract](#)

Falkenberg's garden city and his informal space caused by the party, give rise to an insight into novel spatial practices and the places that invite to carry them out. Detecting these last ones—among others—in the open grounds and abandoned areas of our cities, they will be considered as informal space reserves and as imagination enhancers. From movements and stories, images of the possible 'multi-city' are developed in the present article—as opposed to a simple and evident city of a unique and established 'single-reading'— that feeds itself from the same, and that needs to be activated through a perceptual body awareness linked to a place in the everyday dwelling. It is about the city that is built and diluted in successive cycles, through different experiences and practices of the multiple juxtaposed individualities, and that is subjected to endless re-readings about how things can be.

El diez de julio de 1921 el periódico *Der Falkenberg*, expresaba en una frase la dinámica de la ciudad-jardín del mismo nombre: “*Denn das ist klar: wir leben unsere Feste!* (Una cosa está clara: nosotros realmente vivimos nuestras fiestas)”. (1)

La ciudad-jardín de Falkenberg, situada cerca de Berlín, fue proyectada por Bruno Taut principalmente entre 1913 y 1914. Taut, miembro de la Sociedad Alemana para la Ciudad-Jardín desde 1913 y consejero de la misma desde 1912, encuentra en el desarrollo de Falkenberg un laboratorio para sus ideas relativas a la generación de una nueva sociedad. Si bien la principal característica visual de la ciudad es el uso del color y el uso de éste –como es bien sabido– formaba parte de las principales preocupaciones del arquitecto en ese momento, (2) en Falkenberg también se testan los dos estímulos principales que Taut consideraba esenciales para una nueva ciudad y su organización social: la diversión y el afán de comunidad. Si la recuperación del uso del color supondrá un cierto renacer o disparador, es la acción según estos dos estímulos la que en realidad generará las principales características del espacio urbano; para Bruno Taut “la arquitectura sólo surge si está sustentada por una acción”. (3)



On July 10th 1921 the newspaper *Der Falkenberg*, expressed in just one sentence the dynamics of the garden-city of the same name: “*Denn das ist klar: wir leben unsere Feste!* (One thing is clear: we really live our parties)”. (1)

Fig. 1. *Erntefestumzug*: 31 de agosto de 1919. Distintos momentos festivos en Falkenberg. Fotos cedidas por Renate Amann del Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

Falkenberg’s garden-city, situated near Berlin, was mainly designed by Bruno Taut between 1913 and 1914. Taut, member of the German Society for the Garden-City since 1913 and chief executive of the same since 1912 finds in the development of Falkenberg a lab for his ideas regarding the generation of a new society. While the main visual feature of the city is the use of colour and, as it is well known, the use of it was one of the main concerns of the architect at that time, (2) in Falkenberg, they are also tested the main two stimuli that Taut considered as essential for a new city and its social organization: the entertainment and the desire of the community. If the recovery of the use of colour will suppose a certain rebirth or trigger, it is the action according to these two stimuli, the one that will generate the main characteristics of urban space; for Bruno Taut “architecture only arises if it is supported by an action”. (3)

Therefore, on the proposed and built urban framework in Falkenberg –and encouraged by the vibrations and invisible tensions of colour in the urban space– its real spatial quality came mostly defined by informal features associated



Fig. 2. Arriba, uno de los festivales encabezado por Agathe Otto a mediados de los años veinte. A la izquierda, Agathe Otto con su grupo de baile en Falkenberg. A la derecha, Gret Palucca.

with the party. The characteristics of informal space would be here referred as defined in 1966 by Edward T. Hall in his text *The Hidden Dimension*, to the generation of the space that makes the body moving through action.

The informal space, along with those of fixed and semi-fixed features, would conform this way according to Hall, a certain kind of taxonomy of the types of space. (4) From his part, with regard to the study of the body and its actions –the gesture and its spatial connotations– with over a century of anteriority between 1839 and 1859, François Delsarte (5) had developed a compendium of laws, which also cataloged the body form according to three types, that we would perfectly connect with Hall's spatial classifications: the form assumed by man at birth, or constituent form (could be linked to the space of fixed features); the form that under the influence of the environment and habit is modified, or regular form (space of semi-fixed features); and the form taken under the influence of temporal emotions, that would be the fugitive form (we might associate it with the informal spatiality). Therefore as we are saying here, the informal urban space –generated in Falkenberg through action and festive expressions of the celebrations of its inhabitants– overlapped the physical urban space, dissolving it over there, intensifying it here, reorganizing it and consequently re-structuring it dynamically. But, which are the real operators

Así, sobre la trama urbana propuesta y edificada en Falkenberg –y alentada por las vibraciones y tensiones invisibles del color en el espacio urbano– su verdadera cualidad espacial venía definida mayoritariamente por características informales asociadas a la fiesta. Las características del espacio informal estarían aquí referidas, tal y como las definió en 1966 Edward T. Hall en su texto *The Hidden Dimension (La Dimensión Oculta)*, a la generación del espacio que realiza el cuerpo en movimiento mediante la acción. El espacio informal, junto a los de características fijas y semi-fijas, conformarían así, según Hall, una cierta taxonomía de los tipos de espacio. (4) Por su parte, y con relación al estudio del cuerpo y sus acciones –el gesto y sus connotaciones espaciales– con más de un siglo de anterioridad, entre 1839 y 1859, François Delsarte (5) había desarrollado un compendio de leyes que igualmente catalogaban la forma corporal según tres tipos, que podríamos enlazar a las clasificaciones espaciales de Hall: la forma asumida por el ser humano al nacer o forma constituyente (podría enlazarse con el espacio de características fijas); la forma que bajo la influencia del entorno y el hábito se modifica o forma habitual (espacio de características semi-fijas), y la forma tomada bajo la influencia de emociones temporales, que sería la forma fugitiva (podríamos asociarla a la espacialidad informal).

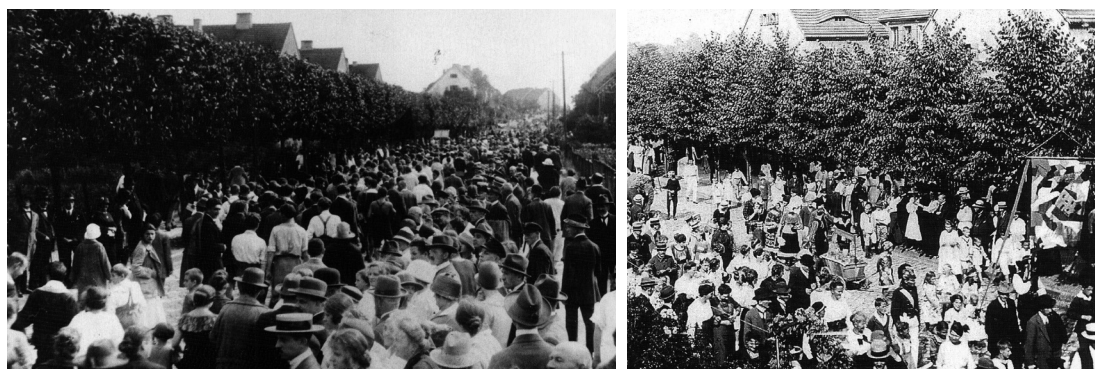


Fig. 3. A la izquierda muchedumbre en las calles de Falkenberg. A la derecha *Festumzug Gartenstadtweg*, en 1927. Fotos cedidas por Renate Amann del Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

of this informal spatiality? We could actually unfold Falkenberg's festive action into movements and stories.

As for the movements, we'll say that different forms of the same flooded the streets of Falkenberg: dances, parades, marches, races, etc. in its different respective scales, both gestures and wanderings or choreographic movements. These shaped architectural masses, spatial flows that experienced through its relational threads, wove another superimposed city on the 'existing one'. The informal flows (bodily) generated in the parties talked, as well as some other contemporary texts –such as *The Work of Living Art* (1921) by Adolphe Appia (6) –about how these ones had its own laws based on spatial geometries– dynamic crystallographies, as Rudolf von Laban would put it (7) –and its effect is precisely to create an architecture in movement– or as Michel de Certeau would name it later on quoting Rainer Maria Rilke, trees of actions in movement: “[...]these trees of actions seethe from one place to another. Its forests walk through the streets. They transform the scene, but cannot be set by the image in just one place”. (8) Both dance and walk had special representations in Falkenberg. Modern dance was living fascinating moments. (9) They were echoed here from their background –François Delsarte's studies before mentioned are an example– from the intense investigations of the German expressionist

De este modo como decimos, el espacio urbano informal –generado en Falkenberg a través de la acción y gestos festivos de las celebraciones de sus habitantes– se superponía al espacio urbano físico, disolviéndolo allá, intensificándolo acá, reordenándolo y en consecuencia, re-estructurándolo de forma dinámica. Pero, ¿cuáles son los operadores de esta espacialidad informal? Podríamos desdoblar la acción festiva de Falkenberg en movimientos y relatos.

En cuanto a los movimientos, diremos que distintas modalidades de los mismos inundaban las calles de Falkenberg: danzas, cabalgatas, marchas, carreras, etc, en sus diferentes escalas, correspondientes tanto a los gestos como a los vagabundeos o desplazamientos coreográficos. Éstos configuraban masas arquitectónicas; corrientes espaciales que experimentadas a través de sus hilos relacionales tejían otra ciudad superpuesta a la ‘existente’.

Las corrientes informales (corporales) generadas en las fiestas hablaban, al igual que otros textos coetáneos –como por ejemplo *The Work of Living Art (La Obra de Arte Viviente, 1921)* de Adolphe Appia– (6) de cómo éstas tienen sus propias leyes basadas en geometrías espaciales –cristalografías dinámicas, diría Rudolf von Laban– (7) y su efecto es precisamente crear una arquitectura en movimiento, o como lo nombraría con posterioridad Michel de Certeau citando a Rainer Maria Rilke, árboles de acciones en movimiento: “[...] estos árboles de acciones bullen de un sitio a otro. Sus bosques caminan en las calles. Transforman la escena, pero no pueden quedar fijados por la imagen en un solo lugar”. (8)

Tanto la danza como el andar tenían especiales representaciones en Falkenberg. La danza moderna estaba en unos momentos fascinantes. (9) Resonaban aquí desde sus antecedentes –los estudios de François Delsarte ya nombrados son un ejemplo– hasta las intensas investigaciones de la danza expresionista alemana, con sus principales exponentes en Rudolf von Laban y Mary Wigman –ambos capaces de representar por métodos gráficos estos espacios informales–, (10) pasando por las experiencias recientes de la primera ciudad-jardín alemana: Hellerau (1907), donde Adolphe Appia junto

dance with its main exponents in Rudolf von Laban and Mary Wigman –both capable of representing through graphical methods these informal spaces (10)–, also going through the recent experiences of the first German garden-city: Hellerau (1907), where Adolphe Appia along with Jacques Dalcroze developed at the Eurhythmics Institute, designed by Heinrich Tessenow, these very ideas. In particular the influence of Gret Palucca- one of Mary Wigman’s best students and a proper name of the dance experiences of the moment – she arrives in Falkenberg through the daughter of Adolf Otto, one of the main developers of the city: Agathe Otto who was her student in Dresden and will have a group of dance and eurhythmics in Falkenberg.

With respect to walking, we should extend here our journey along the names and studies on informal space. Michel de Certeau, already mentioned, will talk referring to the same about space practices (space for him would be a place practicing a cross of mobility) and among them will give when walking a preferential position: “The varieties of steps are makings of spaces. They weave places”. In this regard, pedestrians’ motor functions form one of these “real systems whose existence actually makes the city”, but they “lack of physical receptacle”. They aren’t located: they are “spacialized”. (11) It is precisely by walking how Falkenberg’s inhabitants appear in most of their parties’ photogra

a Jacques Dalcroze desarrollaban en el Instituto de Rítmica, diseñado por Heinrich Tessenow, estas mismas ideas. En concreto, la influencia de Gret Palucca –una de las mejores alumnas de Mary Wigman y un nombre propio de las experiencias en danza del momento– llega a Falkenberg a través de la hija de Adolf Otto, uno de los principales artífices de la ciudad; Agathe Otto, que fue su alumna en Dresde, tendrá un grupo de danza y rítmica en Falkenberg.

Con respecto al andar, debemos ampliar aquí nuestro trayecto a lo largo de los nombres y estudios relativos al espacio informal. Michel de Certeau, al que ya hemos nombrado, hablará refiriéndose al mismo de prácticas del espacio (el espacio para él sería un lugar practicado, un cruzamiento de movilidades) y entre ellas dará al caminar un puesto preferente: “Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares”. A este respecto, las motricidades peatonales forman uno de estos “sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad”, pero que “carecen de receptáculo físico”. No se localizan, “espacializan”. (11)

Es precisamente caminando como aparecen los habitantes de Falkenberg en la mayor parte de las fotografías de sus fiestas. Pero ¿qué contenido tenían las fiestas además de los movimientos citados? En realidad eran constructoras de relatos. También al relato le da Michel de Certeau un lugar privilegiado en las prácticas del espacio (espacio informal ampliado). Los relatos y los nombres fundan lugares y los estructuran. Los relatos eran contruidos y articulados por todos sus habitantes, no impuestos, y pasaban a formar parte de la experiencia espacial de la ciudad.

Algunos de los lemas de estas fiestas nos pueden dar una idea de los mismos: “*Der Tuschkastenball die größte Farborgie des Jahrhunderts, die selbst Meister Taut zum Erblassen bringen würde* (El baile de la caja de tintas, la gran orgía de color de los años veinte que haría palidecer incluso al maestro Taut)”, 1921; o en especial “*Das Chammerfest der Falkenberg Pfahlbauern* (La fiesta de cámara de los paisanos del asentamiento sobre *pilotis* de Falkenberg)”, 1924, ya que anteriormente existía allí un río y se hablaba, en los relatos,

phs. But what kind of content had the parties apart from the aforementioned movements? In fact, they were builders of stories. Michel de Certeau also gives the story a privileged place in the space practices (expanded informal space). The stories and names found places and structure them.

The stories were built and articulated by all the inhabitants; they weren't imposed, and they became part of the space experience of the city. Some of the slogans of these parties can give us an idea of the same: “*Der Tuschkastenball die größte Farborgie des Jahrhunderts, die selbst Meister Taut zum Erblassen bringen würde* (The ink box dance, the great orgy of colour from the twenties that would even pale master Taut)”, 1921; or especially “*Das Chammerfest der Falkenberg Pfahlbauern* (The chamber festival of the countrymen from the settlement on piles of Falkenberg), 1924, since previously there was a river over there, and they talked in the stories about buildings in the typology of stilt houses recovering this memory. Likewise during this party, it was held the funeral of the High Priests Rah-Rih-Rah-Rullah, alleged predecessors of the settlement to whom they built a memorial. This imaginary map was located in the territory and superimposed to the physical urban mapping, being part of this informal construction of the citizens' space made of realities and inventions. Besides the stories caused overlaps among times, past, present and future



Fig. 4. A la izquierda el monumento funerario de Rah-Rih-Rah-Rullah. En el centro *Tres grandes diplomáticos*, 1927, junto a uno de los anuncios de las fiestas. A la derecha *Zeppelin* sobrevolando Falkenberg, 1930.

de viviendas con tipología de palafitos recuperando esta memoria. En esta fiesta se celebró igualmente el funeral de los sacerdotes supremos Rah-Rih-Rah-Rullah, supuestos predecesores del asentamiento a los que se les realizó un monumento. Este mapa imaginario quedaba localizado en el territorio y superpuesto a la planimetría urbana física, formando parte de esta construcción informal del espacio ciudadano hecho de realidades e invenciones. Además los relatos provocaban solapes entre los tiempos; pasado, presente y futuro aparecían en una única corriente. La primera fiesta aconteció en 1914 y se realizaron posteriormente cada año, desde 1919 hasta 1930. En cada ocasión se creaban lemas y relatos distintos para las fiestas.

Por lo general, éstos suponían una huida de la vida ordinaria; (12) eso no significa que no estuvieran íntimamente asociados a la realidad –de hecho lo estaban; casi siempre se construían sátiras o situaciones cómicas con respecto a lo que sucedía en sus vidas, especialmente con referencia al orden oficial establecido– sino que los relatos hacían más intensa esa vida ordinaria y la elevaban. Mediante los mismos subvertían los sistemas convencionales políticos, urbanos y sociales, provocando una percepción alternativa de los mismos con sus consecuentes prácticas asociadas. Y estos relatos iban siendo trazas de la intimidad popular y urbana, (13) conformaban su urdimbre, la urdimbre de la unión de los habitantes al espacio urbano, sólo

appeared in a single stream. The first celebration occurred in 1914 and subsequently they were held annually from 1919 to 1930. Each time different slogans and stories were created for the celebrations. On the whole, these meant a flight of ordinary life, (12) that didn't mean at all, that they weren't intimately associated with reality –in fact, they were satires or comical situations about what was happening in their lives were hardly almost always built, especially with reference to the established government order– but these tales made that ordinary life more intense, and also made it higher. Through the same, the conventional political systems were subverted, urban and social, and actually provoked an alternative perception of them, with its subsequent associated practices. And these stories were becoming traces of the urban and popular intimacy, (13) formed its intricate workings, the warp of the union of the inhabitants of the urban space, only possible when the space was sung or spoken, narrated, walked or danced, practiced or really lived.

But while we have emphasized on the street length of the festive actions, we must highlight that these actions found its peak in a specific geographical location, where the stimulus referred by Taut about the thirst for community was being given a special intensity. It was the Festivals Square. Located behind Akazienhof, it was the place where the presence of nature began to insinu



Fig. 5. Acciones en la plaza de los Festivales. Fotos cedidas por Renate Amann del Archivo del Genossenschaftsforum, Berlín.

posible cuando éste era cantado o hablado, narrado, andado o bailado, practicado o vivido realmente.

Pero si bien hemos hecho hincapié en la extensión callejera de las acciones festivas, debemos recalcar que estas acciones encontraban su punto álgido en un lugar geográfico concreto, donde el estímulo referido por Taut del afán de comunidad cobraba especial intensidad. Se trataba de la plaza de los Festivales. Situada tras Akazienhof, era el lugar donde empezaba a insinuarse la presencia de lo natural: la hierba crecía desordenada y ligeras colinas y arbolado la estructuraban en un escenario similar a un descampado; el lugar en el que Bruno Taut hubiera coronado la ciudad. (14) Para favorecer el afán de comunidad, Taut proponía un edificio realizado en vidrio coloreado en parte; material elegido por sus cualidades matéricas: transparencia, brillos, reflejos, etc, que no tendría programa específico y que estaría conformado por un único espacio que acogería la alegría de vivir y la realidad cotidiana, albergando la acción de los habitantes. En sus planes, se trataba de un refugio para las masas cuando llovía e incluía un escenario para las grandes representaciones que surgieran de la gente en los festivales. Si bien esta corona no llegó a construirse, sí existió como espacio de características informales en la plaza de los Festivales. Una corona de la ciudad (informal) que se hacía y des-

ate: the grass grew disorderly and thin hills and trees structured it in a similar scenario to an open ground. The place where Bruno Taut had crowned the city. (14) To promote that thirst for community, Taut proposed a building made in glass, part of it coloured, material, just chosen for its matter qualities: transparency, glows, reflections etc, that wouldn't have a specific program and it would also consist of a single space, that would welcome the joy of life and everyday reality; it would actually house the inhabitant's action.

In his plans, it was a shelter for the crowds when it rained and included a stage for the great performances emerging from people at festivals. While this crown was never built, it did exist as a space of informal features in the Square of Festivals. A city crown (informal) that could be made and un-made, it could be constructed and de-constructed through the actions of its inhabitants in each festival. We can say that the open ground of the Square of Festivals was the place of choice for the testing of new spatial practices (informal spatial experiences). Not because this were a *tabula rasa* but because on the contrary, contained a glut of programmatic traces, "performative" and opened, it was able to accept in multiple latent and superimposed layers new names, stories, movements and appearances that only needed to be updated –practiced, performed– to be real.

hacia, se construía y se de-construía mediante las acciones de sus habitantes en cada fiesta. Podemos decir que el descampado de la plaza de los Festivales era el lugar por excelencia para el ensayo de nuevas prácticas espaciales (experiencias espaciales informales). No porque éste fuera una *tabula rasa* sino porque al contrario, contenía una superabundancia programática de trazas ‘preformativas’ abiertas; era capaz de aceptar en múltiples capas latentes y superpuestas nuevos nombres, relatos, movimientos y apariencias que sólo habría que actualizar –practicar, ‘performar’– para hacer realidad.

Un ejemplo fascinante de la configuración de una espacialidad nueva, a partir de una forma determinada de moverse que es la consecuencia de numerosos relatos cotidianos sobre el lugar, lo encontramos en la película *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky. Aquí aparecen prácticas espaciales alternativas asociadas a un *terrain vague* en cuarentena; un área cercana a la ciudad es acordonada y ‘no practicada’ a partir de determinados relatos que la marcan como lugar, donde las leyes habituales de navegación urbana y paisajística han sido trastocadas; incluso las leyes físicas convencionales del espacio se ponen en duda.

Los tres protagonistas que se adentran en la Zona deben moverse en el espacio de este territorio (natural, descampado, de infraestructuras abandonadas) según normas marcadas por diversos relatos: “Las líneas rectas no son aquí más cortas, cuanto más largo es el camino menos riesgo hay. ¿Es fatal caminar de frente? Es peligroso [...] La Zona es un complejo laberinto de trampas. [...] No sé lo que pasa cuando no hay nadie, pero tan pronto como alguien entra, todo empieza a moverse. [...] Caminos seguros se convierten en impenetrables y los senderos son, según el momento, fáciles o más confusos de lo que uno pueda imaginar”. La espacialidad de la película está basada en estas prácticas alternativas del espacio: el trazado de cartografías en movimiento en tiempo real –arrojar una señal metálica y caminar de uno en uno y por turnos en esa dirección dibujando diversas figuras– y los relatos, las historias que construyen para dar coherencia a sus prácticas. Lo demás no es seguro, a cada paso el espacio se reconfigura asociado a nuestro movimiento. La conciencia perceptiva es extrema para detectar cada cambio en la estructura relacional (topológica)

A fascinating example of configuring a new spatiality, from a certain way of moving, that is the result of numerous everyday stories about the place, can be found in the film *Stalker* (1979), by Andrei Tarkovsky. Alternative spatial practices appear here, associated with a quarantined *terrain vague*: an area closed to the city is cordoned off and ‘not practiced’ from certain stories that mark it as a place, where the usual laws of urban and landscape navigation have been disrupted, even the conventional physical laws of space are questioned.

The three protagonists, who go into the Zone, must move in the space of this territory (natural, open, of abandoned infrastructures) according to standards set by several stories: “Straight lines are not shorter here, the longer the path is the lesser the danger we find. Is it fatal to walk straight up? It’s dangerous [...] The Zone is a complex maze of traps. [...] I don’t know what happens when there isn’t anybody, but as soon as somebody gets in, everything starts moving. [...] safe routes become impenetrable and the paths are, depending on the moment, easier or more confusing than you can imagine”. The spatiality of the film is based on these alternative practices of space: the layout of cartographies in real-time motion –to throw a metal sign away and walk, one by one, and taking turns in that direction, drawing various figures– and the stories, those built to give coherence to their practices. Nothing else is safe; the space is reconfigured

de este lugar: hay que ser consciente de dónde se está en cada momento y de nuestra relación con el resto de los elementos circundantes. Aún reconociendo mediante la visión un espacio convencional –como es el caso– la percepción es otra bien distinta: la Zona es uno de esos lugares que invitan a nuevas prácticas espaciales, a nuevas configuraciones informales. Necesita una conciencia en revisión continua del lugar y de nuestro posicionamiento. Evidencia y revela, por tanto, lo que de forma natural y sin ser conscientes de ello experimentamos al andar por cualquier ciudad.

¿Qué características, por tanto, tienen estos lugares que invitan con intensidad a nuevas prácticas espaciales? Serían algo así como las reservas de espacio informal de nuestras ciudades. En general, diremos que en estos lugares quedan eliminadas –como en la película *Stalker*– las formas habituales de moverse y leer y escribir el espacio. Bien porque, por sus condiciones, nos veamos obligados a practicar ese espacio de otra forma –se nos ponen dificultades– o bien porque no sean posibles, no hay una infraestructura clara que leer ni pautas para escribir.

Además, son capaces de sugerir posibles cursos de acciones novedosas; se trata de algún modo de una coreografía sugerida. Es en este sentido que el coreógrafo William Forsythe define lo que él denomina objeto coreográfico: “[...] está por naturaleza abierto a una paleta completa de incitaciones fenomenológicas, porque reconoce al cuerpo como algo totalmente diseñado para insistentemente leer cada señal de su entorno” (15) y eso es lo que promueve. Es decir, los objetos coreográficos –reservas de espacios informales– promoverían el valor de las micro-percepciones, de una conciencia perceptiva que podríamos llamar atmosférica, de contacto total y diseminada en cada poro, en unión con el objeto coreográfico, tal y como ocurre en la película de Tarkovsky “[...] los sentidos se agudizan. Rechazan lo urbano y convierten el todo en una vivencia”. (16)

¿Podemos considerar, aún hoy, a los descampados y al resto de lugares abandonados y ‘desprogramados’ que pueblan la ciudad –incluimos aquí también edificios representativos y hoy desiertos como es el caso, por ejemplo,

at every step, associated with our movement. Perceptual consciousness is extreme to detect every change in the relational structure, topological, of this place: we need to be aware of where we are at all times and of our relationship with the rest of the surrounding elements. While recognizing through vision a conventional space –as is the case– the perception is quite another: the Zone is one of those spaces that invite to new spatial practices, to new informal configurations. A continuous awareness reviewing the place and our position is needed. It shows and therefore reveals, what naturally and without being aware of it we experience when walking around any city.

Consequently, what features do these places have that invite so intensely to new spatial practices? They would be something like the informal space reserves of our cities. In general we can say that in these places –as in the film *Stalker*– the usual ways to move and read and write the space get eliminated. Whether it is because due to their conditions, we are forced to practice that space differently –they make it hard for us– or just because they aren’t possible, there is neither clear infrastructure to read nor guidelines to write. They are also able to suggest possible courses of novel actions; it is somehow a suggested choreography. It is in this sense, that the choreographer William Forsythe defines what he calls choreographic object: “[...] it is by nature open to a full palette





Fig. 6. Diversos fotogramas de la película *Stalker* (1979), Andrei Tarkovsky.

del Edificio España en Madrid– una reserva valiosa? ¿Son un compendio de objetos coreográficos que incitan a nuevas prácticas espaciales? ¿Siguen siendo lugares de superabundancia programática y prácticas ‘preformativas’ abiertas? En 1995, Ignasi de Solà Morales en su artículo ‘*Terrain Vague*’ hablaba de cómo estos lugares urbanos eran lo más representativo de lo que las ciudades son y la experiencia que tenemos de ellas; mostraba la esencia de sus dinámicas en ese momento y apelaba a la escucha atenta de los flujos, energías y ritmos que el paso del tiempo y la pérdida de límites habían establecido para trabajar en continuidad con los mismos. También en 2004 Gilles Clément escribe en su *Manifeste du Tiers Paysage (Manifiesto del Tercer Paisaje)* como en estos lugares al margen, la cuestión es situarse en su interior e interactuar con sus dinámicas. Constituyen además, una reserva de biodiversidad del ecosistema del que formamos parte.

Bajo nuestro punto de vista y en continuidad con estas ideas, siguen siendo además una reserva de la imaginación. Es la reserva de nuestra imaginación espacial –y según diría Mark Johnson (17) “nuestra imaginación descubridora y pensante en general”– e implica vivencia directa, movimiento y cercanía; no virtualidad. No está basada en la imagen sino en la experiencia.

of phenomenological instigations because it acknowledges the body as wholly designed to persistently read every signal from its environment”, (15) and that’s what it promotes. That is, choreographic objects –reserves of informal spaces– would promote the value of the micro-perceptions, of a perceptual awareness that could be called atmospheric, of total contact and disseminated in every pore, in union with the choreographic object in question, just as in Tarkovsky’s film “senses are sharpened up. They reject the urban and turn the whole into an experience”. (16)

Can we still consider the open grounds and the rest of abandoned and “deprogrammed” places scattered around the city –we also include here representative buildings and deserted today, such as Edificio España in Madrid– a valuable reserve? A compendium of choreographic objects that encourage new spatial practices? Are they still places of programmatic glut and ‘performative’ pen practices? In 1995, Ignasi de Solà-Morales in his article ‘*Terrain Vague*’, spoke of how these urban places were the most representative of what cities are and the experience we have of them; they showed the essence of its dynamics in that very moment and appealed to the attentive ear of flows, energies, rhythms that the pass of time and the loss of limits had established to work in continuity with the same. Also in 2004 Gilles Clément writes in his ‘*Manifeste du Tiers Paysage*’ [‘*Manifiesto of the third Landscape*’] how in this places, the question is to be placed inside and



Fig. 7. A la izquierda, imagen de *White Bouncy Castle* (1997) objeto coreográfico de William Forsythe junto a Dana Caspersen y Joel Ryan. En el centro, imagen de uno de los descampados madrileños, (foto de Javier Grijalbo). A la derecha, imagen de algunos de los objetos recogidos en un descampado canadiense integrantes del proyecto *Le Lustr* (2006) de Gilles Clément.

Su realidad es difícil de representar en fotos fijas, necesita captadores de instantes informales. Es de interés para el futuro, porque practicar espacialmente estos lugares supone el paso a una ciudad más intensa, superpuesta a la evidente, múltiple –aquí nadie sabe qué hacer, por lo que nuevas posibilidades aparecen– (18) donde una conciencia mayor del entorno (atmosférica) arrojará una vida urbana más rica y poliédrica; no basada en la representatividad y lo inmediato o en un orden clarificador y clasificador, sino conectando con cada una de las prácticas de cada habitante, dejando un mayor espacio a la escritura y no sólo a la lectura. A través de la escucha del contacto total, aparecen nuevas prácticas espaciales sugeridas y a partir de éstas, se fundan e inventan espacios. Desde éstos, podemos volver a nuestros lugares conocidos y practicarlos, atisbando una ciudad múltiple que es el enlace como objeto coreográfico de nuestro cuerpo, en una sensibilidad expandida de conciencia total y no utilitaria, sino descubridora y hedonista; en un estado ampliado de lo que significa de verdad habitar lo urbano.

interact with their dynamics. They also constitute a reservoir of biodiversity of the ecosystem of which we are part.

From our point of view and in continuity with these ideas, they are still a reserve in addition to the Imagination. It is the reserve of our spatial imagination –and as Mark Johnson would put it (17) “our discoverer imagination and thinking in general”– and this involves direct experience, movement and proximity, not virtuality. It isn’t based on image but experience. Its reality is difficult to represent in fixed photos, it needs sensors of informal moments. It is of interest for the future, because to practice these places spatially involves a step into a more intense city, superimposed to the evident, multiple –here nobody know what to do, so that new possibilities arise– (18) where a greater awareness of environment, atmospheric, will provide a richer and multifaceted urban life, not based on the representativeness and the immediate or in a clarifying and classifying order, but connecting with each one of the practices of each inhabitant. Leaving more space for writing, not just reading. Through listening to the full contact, new spatial suggested practices appear and from them, spaces are founded and invented. From them, we can return to our familiar places and practice them, sighting a multiple city that is the link as choreographic object of our body, in an expanded sensitivity of total awareness and not utilitarian but discoverer and hedonistic. In an expanded state of what really meant to live the urban.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA:

1. *Der Falkenberg*. 1921, n. 5. Berlín: Archiv Genossenschaftsforum.
2. TAUT, Bruno. *Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen bauen (El arco iris. Llamamiento para una arquitectura del color)*, 1919. En: GARCÍA ROIG, J. M. *Arquitectos alemanes. Arquitectos desconocidos 1. Bruno Taut*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2002. 32 p.
3. TAUT, Bruno. *'Die Stadtkrone' ('La Corona de la Ciudad')*, 1919. En: TAUT, Bruno. *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis, 1997. p. 48-49.
4. HALL, Edward T. *The Hidden dimension*. Garden City, Nueva York: Doubleday, 1966.
5. Sus estudios están basados en la recogida de datos empíricos –observado al ser humano en múltiples situaciones gestuales y posicionales– y produjeron un mapa general de este conocimiento, así como numerosas cartas que conforman un sistema de navegación gestual, capaz de descifrar las connotaciones espaciales y emocionales de los mencionados gestos. Tan sólo se conoce un escrito original de Delsarte (*Address Before the Philotechnic Society of Paris*), pero su sistema fue transcrito por Genevieve Stebbins y en la parte que corresponde al movimiento, por Ted Shawn. *Vid.*: STEBBINS, Genevieve. *Delsarte System of Dramatic Expression*. Nueva York: E.S. Werner, 1885. Y SHAWN, Ted. *Every little movement. A book about François Delsarte*. Pittsfield, Massachusetts: The Eagle Printing and Binding Company, 1954.
6. APPIA, Adolphe. *The work of living Art & Man is the measure of all things. A theory of the theatre*. Florida: Miami Press, 1960.
7. LABAN, Rudolf von. *Choreutics*. Londres: Macdonald & Evans, Ltd., 1966. (Manuscrito original data de 1939)
8. DE CERTEAU, Michel. *La Invención de lo Cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1996. 115 p.
9. Uno de los textos más reconocidos del momento que refleja esto es: *'Tanz in dieser Zeit'*. AAVV, 1926. Universal, Viena.
10. *Vid.*: 'Materia Activa: La Danza como Campo de Experimentación para una Arquitectura de Raíz Fenomenológica'. Director: Iñaki Ábalos. E.T.S.A. de la Universidad Politécnica de Madrid. [Tesis doctoral de la autora].
11. DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.* 109 p.
12. Esta cualidad festiva de los relatos en Falkenberg podría enlazarse a las lecturas de la vida cotidiana y la cultura popular asociada a la risa y la fiesta –y al carnaval más concretamente– que hace Mijail Bajtin. *Vid.*: BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. (Edición original data de 1941).
13. Para ampliar en qué sentido se entiende aquí el concepto de 'intimidación' *vid.*: PARDO, José Luis. *La intimidación*. Valencia: Pre-textos, 1996.
14. Según aparece en *Der Falkenberg*. 1924, n. 7 (8). Archiv del Genossenschaftsforum, Berlín.
15. FORSYTHE, William. <<http://www.williamforsythe.de/essay.html>>
16. TAUT, Bruno. *'Die Auflösung der Städte' ('La Disolución de las Ciudades')*, 1920. En: TAUT, Bruno. *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis, 1997. 251 p.
17. JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
18. Imaginemos, por ejemplo, el Edificio España practicado como un espacio público multiplicador de atardeceres –está orientado a oeste–, tantos como ventanas enmarcando el horizonte –como en el proyecto del arquitecto Bernd Vlay ('24 out of 216' 1997)– en el que la transformación es sufrida por la trama urbana de Manhattan.

NOTES AND REFERENCES:

1. *Der Falkenberg*. 1921, n. 5. Genossenschaftsforum's Archive, Berlín.
2. TAUT, Bruno. *'Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen'*, 1919. In: GARCÍA ROIG, José Manuel. *Arquitectos alemanes. Arquitectos desconocidos 1. Bruno Taut*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2002. 32 p.
3. TAUT, Bruno. *'Die Stadtkrone'*, 1919. In: Taut, Bruno: *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis, 1997. p. 48-49.
4. HALL, Edward T. *The Hidden dimension*. Garden City, New York: Doubleday, 1966.
5. His studies are based on empirical data collection –observed human being in multiple gestural and positional situations– and produced a general map of this knowledge, as well as numerous letters that make a gestural navigation system, capable of decrypting the spatial connotations of gestures. Only one original writing by Delsarte is known (*Address Before the Philotechnic Society of Paris*), but his system was transcribed by Genevieve Stebbins and, in the part that corresponds to movement, by Ted Shawn. *Vid.*: STEBBINS, Genevieve. *Delsarte System of Dramatic Expression*. New York: E.S. Werner, 1885. And SHAWN, Ted. *Every little movement. A book about François Delsarte*. Pittsfield, Massachusetts: The Eagle Printing and Binding Company, 1954.
6. APPIA, Adolphe. *The work of living art & Man is the measure of all things. A theory of the theatre*. Florida: University Miami Press, 1960.
7. LABAN, Rudolf von. *Choreutics*. London: Macdonald & Evans, Ltd., 1966. (Original manuscript dates from 1939)
8. DE CERTEAU, Michel. *La Invención de lo Cotidiano*. Mexico: Universidad Iberoamericana, 1996. 115 p. (Original French Edition: 1980)
9. One of the most recognized texts reflecting this is: *'Tanz in dieser Zeit'*. AAVV, 1926. Universal, Vienna.
10. *Vid.*: 'Materia Activa: La Danza como Campo de Experimentación para una Arquitectura de Raíz Fenomenológica'. Director: Iñaki Ábalos. E.T.S.A.M, Universidad Politécnica, Madrid. [Author's thesis].
11. DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.* 109 p.
12. This festive quality of stories in Falkenberg could be linked to the readings of everyday life and popular culture associated with laughter and the party –and in particular the carnival– made by Mijail Bajtin. *Vid.*: BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. (Original edition dates from 1941).
13. To expand in what sense is understood the concept of 'intimacy' *vid.*: PARDO, J. L. *La intimidación*. Valencia: Pre-textos, 1996.
14. As it appears in *Der Falkenberg*. 1924, n. 7 (8). Genossenschaftsforum's Archive, Berlín.
15. FORSYTHE, William. <<http://www.williamforsythe.de/essay.html>>
16. TAUT, Bruno. *'Die Auflösung der Städte'*, 1920. In: TAUT, Bruno: *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis, 1997. 251 p.
17. JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
18. Let's imagine, as an example, the Edificio España practiced as a public space, multiplier of sunsets –it is west-oriented– as many as windows framing the horizon, as in the project of the architect Bernd Vlay ('24 out of 216' 1997) in which such a transformation is experienced by the urban fabric of Manhattan.