

La casa de la cantidad

Por ejemplo, un par de grabados de esos que muestran algunos momentos de la construcción del Crystal Palace.

En el primero de ellos una formación de soldados cruza a paso ligero por encima de un breve tramo de galería metálica, construida a pocos centímetros del suelo, para comprobar su resistencia. En el segundo, cuatro operarios subidos a una especie de vagoneta se deslizan por los raíles de la cubierta del edificio colocando en ella las piezas moduladas de vidrio.

Dos cosas tienen en común. Una, muy manifiesta —y presente, por otra parte, en todas las representaciones de la época— es la *confianza* que desprenden: orgullosamente nos hablan de la *seguridad* de una estructura que no sólo puede resistirlo todo sino que, con una simple operación de montaje, precisa y, sobre todo, *rápida*, es capaz de hacerlo en cualquier parte, arriba o abajo, aquí o allá. La otra tiene una apariencia más sutil, pero está ya contenida en lo dicho: se trata del carácter *mecánico* que tiene el movimiento representado en ambas ilustraciones —el unísono de la tropa que marca el paso; la perfecta identidad de los gestos que, módulo tras módulo, a lo largo de los 1.851 pies de cada cubierta del palacio, deben realizar los cuatro operarios de la vagoneta.

Pero, ¿no está precisamente en el funcionamiento del *mecanismo* el origen de aquella *confianza*? Naturalmente, porque sólo él es capaz de proporcionar un tiempo y un lugar abstractos, *ausentes*, separados no sólo del tiempo y del lugar cotidianos, sino también del tiempo sagrado, del lugar simbólico de la Exposición, cortados de cualquier *experiencia* humana o divina. O dicho de otro modo: sólo la *máquina* puede asegurar que nada extraño va a ocurrir, que todo va a ser *igual*, sin sorpresas, que no va a producirse ningún *acontecimiento*. Una seguridad que obviamente necesitaban quienes se habían comprometido a levantar tan gigantesco edificio en 17 semanas y, sobre todo, por sólo 79.700 libras esterlinas: no es extraño, por tanto, que una vez conseguido el propósito, esa *seguridad necesaria*, atravesada por la pasmada admiración del público se convirtiese en *exhibida* confianza.

Pero es la misma *exhibición* la que, también, separa a los dos

grabados. En el impecable paso de los soldados vemos, desde luego, representado un orden sin sobresaltos pero que, sin embargo, es tenido aún como espejo de *virtudes*: disciplina y obediencia trascendentes. ¿Por qué si no será la tropa la escogida para comprobar la resistencia de las galerías, cuando eso podía haberse hecho de tantos otros modos? ¿No es esa la *imagen* de *Britannia* pasando firme y segura, con estruendoso unísono, por sus propios puentes? Pero es justamente ese estruendo lo que hace aún más silenciosa la acción del otro grabado. Tan sólo cuatro obreros que se deslizan por un carril virtualmente infinito, repitiendo módulo tras módulo la misma operación. Ahí, el orden no es otra cosa que identidad plana, constante, sin matices. Es el orden de la *cantidad*, el que *verdadamente* vence al tiempo y al lugar porque contiene, en sí mismo, un tiempo y un lugar abstractos. Los cuatro operarios que viajan en la vagoneta repitiendo sus gestos ya no pueden *inflamarse*, como lo hacían los soldados, con la *conciencia* de su propia precisión. El orden al que se deben anula no sólo su oficio, sino cualquier *saber*: a diferencia del de los soldados éste, en efecto, ni *instruye* ni *corrige*.

La forma misma de la vagoneta, con su pequeña bóveda de estructura metálica que permite a los obreros trabajar incluso en días de lluvia o mal tiempo, parece una imagen de lo que vamos diciendo. Esa pequeña burbuja sobre ruedas cierra un punto indiferente del carril infinito *como si fuera* el sitio de una acción. La simple visión de la sonrisa que el dibujante ha colocado en el rostro de los obreros —la visión, por tanto, de lo indiferente de la representación— nos convence, sin embargo, de que no hay tal, de que ahí no hay *nada*. O, mejor dicho, de que lo único que hay es una especie de cantidad instantánea: el mundo entero cubierto, con un sólo gesto, de cristal.

¿Y no es esa ilustración la descripción misma del palacio?

En otro grabado vemos cómo es levantado uno de los módulos estructurales de la bóveda de cañón del transepto. Mientras los obreros hacen funcionar las poleas y dos hombres bien vestidos, cubiertos con sombrero de copa, gesticulan dirigiendo la operación, el público permanece inmóvil por el asombro, amontonándose, a pesar del gran espacio disponible, en pequeños grupos

CATHEDRALE DE METZ A LOUER

The House of Quantity

Examine for example, a couple of those engravings which show certain moments in the building of Crystal Palace.

In the first of these a formation of soldiers nimbly crosses a short section of constructed metal gallery, built a few centimetres above the ground, to test its strength. In the second, four workmen riding on a sort of small cart glide along the rails in the roof of the building, positioning panes of glass in it.

They have two things in common. One, very obvious —and present in all the representations of the age— is the *confidence* that they radiate: they tell *proudly* of the safety of a structure which can not only stand up to anything but which, with a simple, precise and, above all, *rapid*, assembly operation, is sturdy and is so in every part, above or below, here and there. The other similarity is more subtle but has already been alluded to: it is the *mechanical* nature shown by the movement depicted in both illustrations the

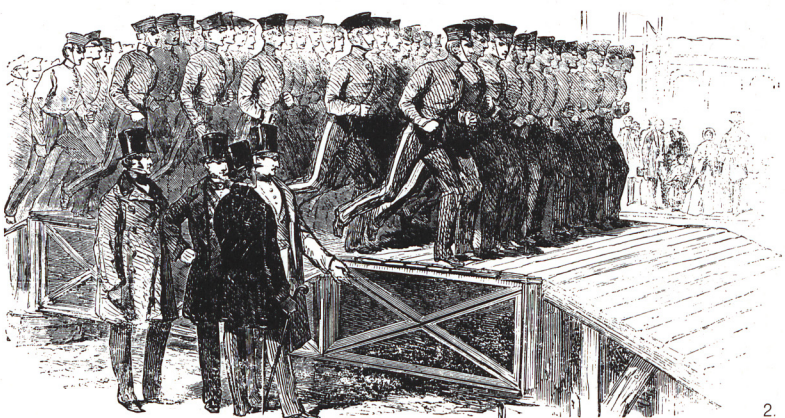
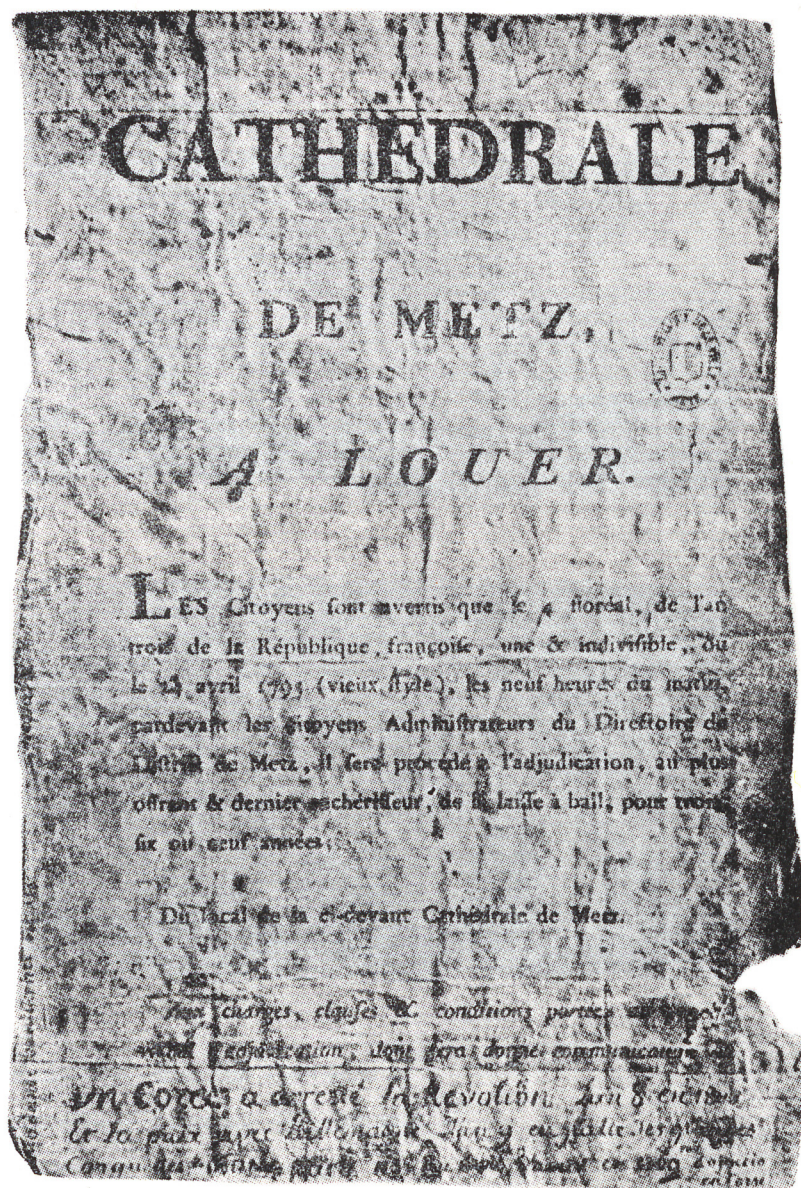
unison of the troupe which sets the pace; the perfectly identical nature of the acts which, module by module along the 1851 feet of each roof of the palace, must be enacted by the four workmen in the cart.

But doesn't the origin of that *confidence* lie precisely in the operation of the *mechanism*? Naturally, because only this is able to provide an abstract, because *absent*, time and place, separated not only from everyday time and place, but also from the sacred time and symbolic place of the Exhibition, cut off from any human or divine *experience*. Or, to put it another way: only the *machine* can ensure that nothing untoward is going to happen, that everything is going to be *the same*, without surprises, that no *event* is going to occur. A security obviously necessary to those who had undertaken to raise such a gigantic building in 17 weeks and, above all, for only £79,700: it is not strange therefore, that once the proposition had been achieved, this *necessary security*, turned into *exhibitionist* confidence, in the face of an amazed and admiring public.

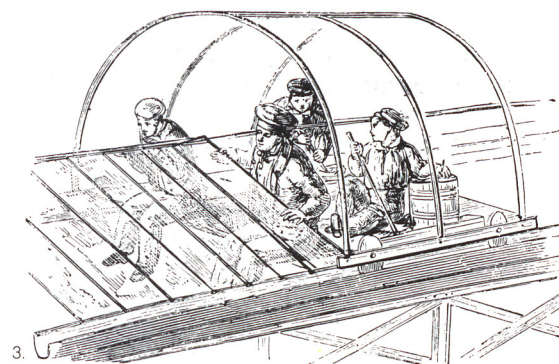
But it is the same *exhibitionism* which also, paradoxically,

separates the two engravings.

In the smart pace of the soldiers we see an order without surprises but one which is, however, still held up as a mirror of *virtues*: transcending discipline and obedience. Why else would the troupe be chosen to test the strength of the galleries, when this could have been done in so many other ways? Is this not the *image* of *Britannia* crossing firmly and safely, in deafening unison, over her own bridges? It is exactly this thundering which makes the action in the other engraving even more silent. Only four workmen gliding along a virtually endless rail, repeating the same operation time after time. There, the *order* is nothing more than flat, constant, identical action, without variations. It is the order of *quantity*, which *truly* overcomes time and place because it embodies, in itself, an abstract time and place. The four workmen travelling in the cart repeating their gestures cannot now *become aroused*, as the soldiers are by the *consciousness* of their own precision. The order which they must meet cancels out not only their occupation, but any *knowledge*: unlike the soldiers, they can neither *construct*

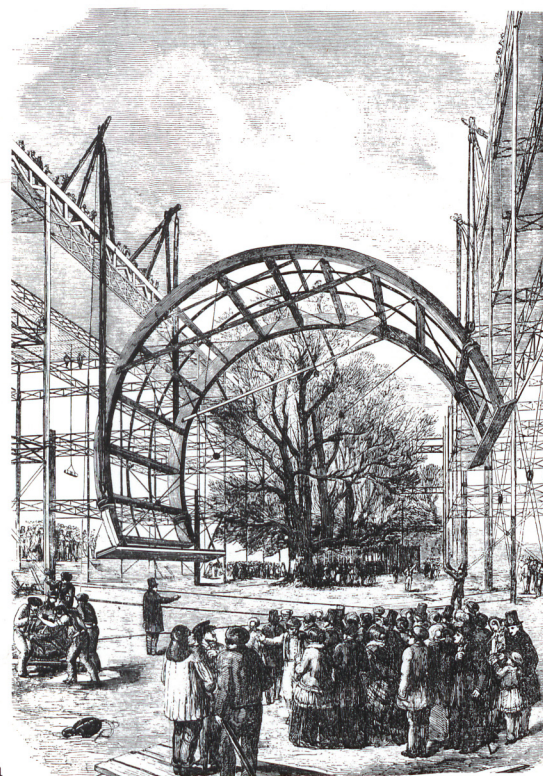


2.



3.

1. 1795. Anuncio de alquiler de la catedral de Metz.
2. Crystal Palace. 1851. Prueba de carga.
3. Crystal Palace. 1851. Montaje de los vidrios.
4. Crystal Palace. 1851. Cubrición del transepto.

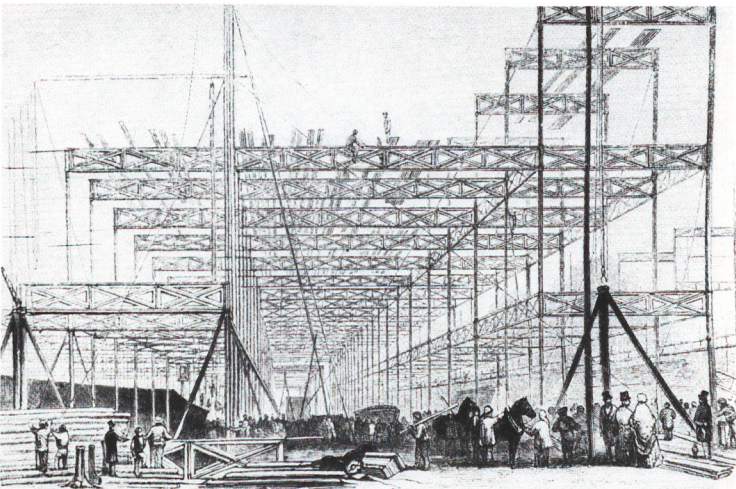


4.

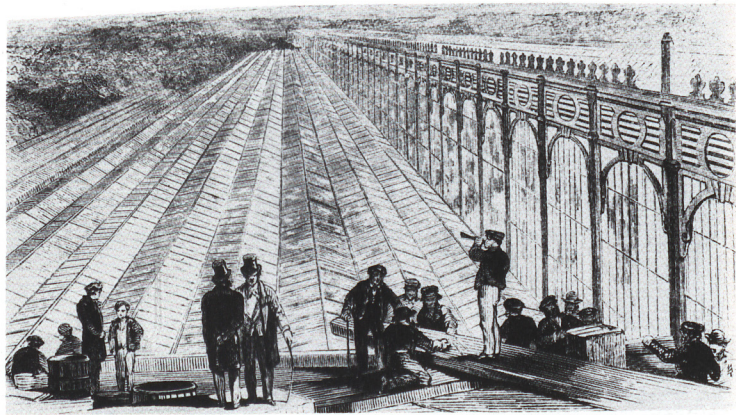
muy compactos. No es extraño que esas personas necesiten acompañarse mutuamente: en breves instantes, ante sus ojos atónitos, un espacio abierto en el que han crecido grandes olmos va a quedar cubierto, va a convertirse, casi de repente, en *interior*. La similitud entre el gran semicilindro que aquí se está alzando y aquel otro que cubría la pequeña vagoneta no deja lugar a dudas: también éste se deslizará *materialmente* a lo largo de las vías de la nave para proteger a árboles y personas de las inclemencias del tiempo. Y no sólo de las del cronológico: la *temperatura constante* del inmenso invernadero que es el Crystal Palace es a la vez, como en la vagoneta, *tiempo y lugar constantes*, idénticos, indiferentes. Contemplado desde los aires, el palacio es un mar de vidrio, un mar *conformado* cuyo horizonte, como en el verdadero, se aleja siempre inalcanzable a medida que la barca —la mirada a través del catalejo— avanza.

Pero, ¿cuál es la imagen que ofrece el interior del palacio en funcionamiento? Basta, también, observar los grabados de la época. En ellos, obras de arte, muebles, alfombras, tapices, armaduras, verjas de jardín, kioscos, vitrinas, plantas o máquinas perfectamente inmóviles se juxtaponen al parecer sin ningún orden bajo las perspectivas infinitas de las galerías y de las vigas de la cubierta. Entre los pequeños pasillos que dejan los objetos, el público circula atónito, señalando con el bastón o el paraguas aquí y allá, confundido por el deslumbrante espectáculo de la *cantidad* y por la incomprensibilidad de su *desorden*. Pero, ¿por qué ese desorden es incomprensible? Tan sólo por una razón: porque no supone un orden. Es el *desorden* de lo equivalente, de la idéntica indiferencia de las mercancías. Este debía ser el principal motivo de asombro del visitante del Crystal Palace: comprobar —aunque no explicarse— cómo un jarrón chino es igual a un paragüero, un surtidor de jardín a una daga oriental, la estatua ecuestre de un general a una podadora mecánica. Es decir, cómo todas esas cosas —y en última instancia los propios visitantes de la exposición— son intercambiables. ¿Qué otro valor, sino el de cambio, rige en la *casa de la cantidad*?

Eso era el famoso edificio del jardinero Paxton: la casa de la cantidad, la casa de la mercancía. Así queda, en verdad, explicada su forma: la de lo infinitamente grande que está ya absolu-



5.



6.

5. Crystal Palace. 1851. Trabajos de construcción.

6. Crystal Palace. 1851. Vista desde lo alto del transepto.

7,8. Crystal Palace. 1851. Vistas interiores.

nor correct.

The very shape of the cart, with its little canopy of metal structure which allows the labourers to work even on rainy days, appears to be an image of uniformity that, we are speaking of. This tiny bubble on wheels closes off just one point on the endless track *as if it were* the site of an action. The simple smile which the artist has drawn on the faces of the workmen indicates the indifference of the expression, and convinces us, however, that there is no real achievement, that there is *nothing* here. Or rather that the only thing there is a sort of instant quantity: the entire world covered, with a single gesture, in glass. And is not this illustration the very description of the palace?

In another engraving we can see how one of the structural modules is raised from the barrel vault of the transept. While the workmen work the pulleys and two well dressed men, wearing top hats direct the operation, the public remains motionless with astonishment, crowded together, in spite of the vast space available, into compact little groups. It is not surprising that these people feel the

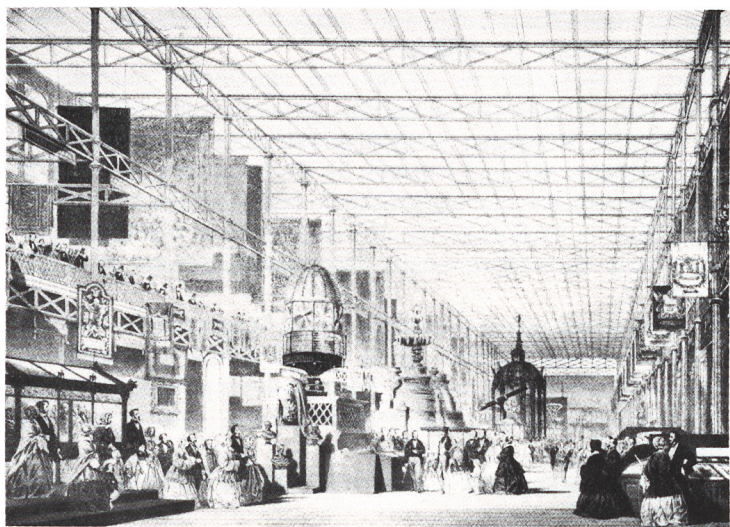
need to stay together: in a few seconds, before their astonished eyes, an open space in which great elms have grown is going to be covered over and transformed, almost overnight, into an *interior*. The similarity between the great semi-circle which is being erected here and that other one which covers the little cart leaves no room for doubt: this one will also glide *essentially* along the tracks of the building to protect the trees and people inside from inclement weather. It will give protection not only from the atmospheric weather, but also, and above all, from chronological bad weather: the *constant temperature* of the immense greenhouse which is Crystal Palace is perpetually as in the cart, *an unchanging time and place*.

Contemplated from the air the palace is a sea of glass, a *shaped* sea whose horizon, as in the real one, always stays just out of reach as the boat —looking through the telescope— advances.

But what is the image offered by the interior of the palace in operation? Observing the engravings of the time. Is enough in them, perfectly still works of art, furniture,

carpets, tapestries, framework, garden railings, kiosks, showcases, plants and machines are all juxtaposed—seemingly without any order—beneath the endless perspectives of the galleries and roof girders. Along the small passages, empty of objects, the public circulates in astonishment, pointing here and there with cane or umbrella, confused by the dazzling spectacle of the *quantity* and by its *disorder*. But why is this disorder so incomprehensible? For one reason only: because it does not attempt an order. It is the *disorder* of the equivalent, of the identical sameness of the merchandise. The main reason for the astonishment of the visitor to Crystal Palace is in seeing how a Chinese jar is equivalent to an umbrella stand, a garden sprinkler to an Oriental dagger, the equestrian statue of a general to a mechanical pruner. In other words, how all these things —and, in the final instance, the very visitors to the exhibition— are interchangeable. What other merit, but that of change, is valued in the *house of quantity*?

This was the famous building designed by the gardener



7.



8.

tamente contenido en lo infinitamente pequeño de aquella vagoneta.

Vidrio y luz

La casa era un *palacio de cristal*, pero en realidad era de vidrio, de un vidrio cuya cualidad consistía, una vez más, en haberse fabricado con las placas más grandes que la industria inglesa permitía, y en una gran cantidad, la mayor hasta entonces conocida. El vidrio fue llamado cristal tal vez para disimular su constante pobreza: sobre la cantidad, por tanto, *amplificatio*.

Cantidades de vidrio y cantidades de superficie por él cubierta, y, lógicamente, cantidades de aquello que el vidrio deja pasar: cantidades de luz.

De nuevo los grabados de la época: en los que se muestra el edificio durante su construcción el dibujante no ha podido, para representar lo que allí se está edificando, utilizar sino líneas. Las líneas horizontales de las vigas suspendidas en el aire, las verticales de los sutilísimos pilares, líneas paralelas que desaparecen simplemente a lo lejos, al fondo, en un gran rectángulo blanco que tiene la misma forma de la sección del primer plano. Líneas sobre el papel blanco, nunca sombras. Pero, ¿qué podría tener necesidad, ahí, de *modelado*? La luz en la que esa estructura se coloca, por la que discurre esa perspectiva, es *simplemente* la luz del día, transparente y plana como el vidrio, ni más ni menos.

Las sombras que dan *valor* a la luz, que contienen, entre otros mayores, el misterio de su plasticidad, han sido expulsadas del *interior* del palacio. Pero ese *interior*, tal como muestran los grabados, está al *aire libre*. Ningún interior verdadero resistiría ese exceso de *luz de calle* que las mercancías precisan para *encenderse*. Una vacía luz mundana envolvía, en el Crystal Palace, a todos los objetos. La luz podía así, como cualquier cosa, ser *poseída* por los hombres, y quedó desencantada.

Crystal Palace: como en el famoso bando del ayuntamiento revolucionario de Metz, la *catedral* se había puesto en alquiler.

Taut por fuera

Cuando en 1920, en *Glasbau*, Bruno Taut escribía: "*Vidrio: tierra derretida y líquida que después solidifica y sin embargo es transparente, resplandeciendo, chispeando, relampagueando,*

Paxton: the house of quantity, of merchandise. In fact, its form is explained thus: that of the infinitely large which is already absolutely contained in the infinite smallness of that cart.

Glass and Light

The house was a *crystal palace*, but in reality it was made of glass, of a glass whose quality was consistent with having been manufactured as the largest panes that English industry permitted, and in such large quantity, more than ever before. The glass was called crystal perhaps to conceal its cheapness on the quantity, *amplification* is needed.

Quantities of glass and quantities of surface it covered, and, naturally enough, there were also quantities of what the glass let through - immense quantities of light.

Once more we refer to, the engravings of the time: in those which show the building during its construction the artist has not been able to use anything except lines to represent what was being built there. The horizontal lines of the girders suspended in the air, the vertical ones of the

exceedingly slender pillars, parallel lines which simply disappear into the distant background, in a great white rectangle which has the same shape as the section of the foreground. Only lines on the white paper, never shadows. But what need could there be here, for any *shaping process*? The light in which this structure is positioned, through which this perspective flows, is *simply* daylight, transparent and flat as glass, nothing more.

The shadows which give *value* to the light, which contain, among other, greater things, a mystery plastic quality, have been expelled from the *interior* of the palace. But this *interior*, as is shown by the engravings, is in the *open air*. No true interior would withstand this excess of *street lighting* which the merchandise needs to *be lit up*. An empty and worldly light surrounded all the objects in the Crystal Palace. Thus, proving that light could, like anything else, be *possessed* by men, meant that it lost its enchantment.

Crystal Palace: as in the famous tradition of the revolutionary Metz town council, the *cathedral* had to be rented out.

Taut from Outside

When in 1920, in *Glasbau*, Bruno Taut wrote: "*Glass: melted earth and liquid which later solidifies and nevertheless is transparent, glittering, sparkling, gleaming, shining with endless reflections of the light of space*", he was doubtless remembering, perhaps with rhetorical nostalgia, the shape of the Glass Pavilion which he himself had built six years earlier at the Werkbund Exhibition in Cologne.

On the exterior, in fact, the little building was supported by a soft plinth on which rested, 64 gravity defying and brilliant spheres. These, in hard opposition, to the formlessness of the plinth itself, announced the solidification which had taken place higher up in the dome. Its iron and glass structure gave the building the appearance of a cut gemstone, of a diamond.

Of a diamond, yes but enormous, colossal, as if Taut had sought to invoke those *endless reflections* by sheer size or, even better, as if he had wished to show by amplified imitation that form's inability to really *be* a diamond.

brillando con infinitos reflejos a la luz del espacio", estaba sin duda recordando, tal vez con retórica nostalgia, la forma del Pabellón del Vidrio que él mismo había construido seis años antes en la exposición del Werkbund de Colonia.

Exteriormente, en efecto, el pequeño edificio se apoyaba sobre un zócalo blando en el que descansaban, venciendo a la gravedad, 64 brillantes esferas. Estas, oponiendo su dureza a la informalidad del propio zócalo, anunciaban la solidificación que había tenido lugar más arriba, en la cúpula. Su estructura de hierro y vidrio, le daba el aspecto de una piedra tallada, de un diamante.

De un diamante, desde luego, pero enorme, descomunal, como si con su tamaño Taut hubiera buscado convocar a la fuerza a aquellos *reflejos infinitos*, o, aún mejor, hubiera querido remedar, amplificándola, la impotencia de esa forma para, justamente, *ser* diamante.

¿Qué otra cosa sino un diamante hubiera querido, en efecto, ser esa *casa*? Contra el cristal de la cantidad y contra esa laica transparencia que deja pasar *tanta* luz, el *valor irracional* del diamante.

¿Qué sino un destello de *redención*? Diamante como símbolo de luz trascendente, o, mejor aún, de *resplandor*.

Los catorce versos que Paul Scheerbart escribió para ser leídos a lo largo del friso que remataba las cristaleras de la planta baja eran bien explícitos. Decían, por ejemplo: "*Nada arde en la Casa de Cristal, en ella no es necesario el fuego*"; o bien: "*No queremos al insecto dañino, nunca entrará en la Casa de Cristal*"; y aún: "*La luz busca penetrar todo el espacio y está viva en el cristal*".

Luz y cristal se quieren, de nuevo, preciosos. No es su cantidad lo que debe impresionar, sino, *como antes*, su poder. El tercero de los versos citados es especialmente claro: la luz está viva en el cristal, y desde él, desde ese centro irradiante, atravesará el espacio. Esto se *desea*: que cristal y luz vuelvan a ser alguna cosa, que vuelvan a *valerse* por sí mismos. Scheerbart no trataba, como tantas veces se ha dicho, de revelar una síntesis —arte y vida, o arte e industria, por ejemplo— sino de restituir, al cristal y a la luz, sus cualidades *excluyentes*. Es decir, de devol-

ver a los materiales del artista sus *antiguas* propiedades, su *viejo* poder. Y al artista, la *voluntad*.

Pero el hecho mismo de que las *elocuentes* palabras de Scheerbart *tuvieran* que ser escritas en las paredes del pabellón nos habla de la impotencia de su arquitectura para expresarse, de su incapacidad para hacerse oír. Es la palabra, el verso, lo que explica aquello que el pabellón no deja entender. La casa de vidrio, ante la frustración de no serlo, *imita* al diamante, y al crecer para *hacerse ver* acaba traicionando, incluso, su propio crédito.

¿Quién podría culpar a los visitantes de la exposición —¡al fin y al cabo, una exposición!— en la que se alzaba el pabellón de Taut de *separar* sus acciones?: leer los versos y visitar el edificio y mirar los objetos de cristal en él expuestos —vasos, jarrones, botellas.

El vidrio, vidrio; la luz y el cristal, motivos literarios: no hay *regreso*...

La luz secularizada

...pero volvamos de nuevo atrás —y *adentro*.

Otro ejemplo. Esta vez una vista del Jardín Reservado de la Exposición Universal de París de 1867. De izquierda a derecha vemos: un kiosco *clásico*, una pagoda, un kiosco *japonés*, un edificio con frontón y cúpula, un entoldado, un invernadero de hierro y vidrio, chimeneas humeantes, los grandes muros curvos del gran palacio de la exposición... Entre ellos, árboles jóvenes, riachuelos cruzados por puentes, y, sobre todo, dos extrañas formaciones rocosas: una, pequeña, en el centro; la otra, más grande, a la derecha. Y, en fin, también aquí los visitantes circulan asombrados y señalan desconcertadamente, a un lado y a otro, con el bastón.

¿Qué ha cambiado en esta imagen con respecto a los grabados que mostraban el interior del Crystal Palace? Evidentemente, nada *esencial*. También aquí la pagoda es al invernadero como el kiosco japonés a la fábrica: intercambiables, indiferentes. En ese *jardín* se cumple el mismo principio que *reúne* a las mercancías acumuladas en el gran palacio que se levanta a su lado: el de la equivalencia. En él se muestra al mundo entero no ya en un lugar, sino en un *punto*. Las banderas al viento nos

What else except a diamond had he actually told this house to be? In perfect contrast to the quantity of the crystal and that laical transparency which lets so much light through, stands the *irrational value* of the diamond.

What else but a flash of *redemption*? The diamond as a symbol of transcendent light, or even better, of *splendour*.

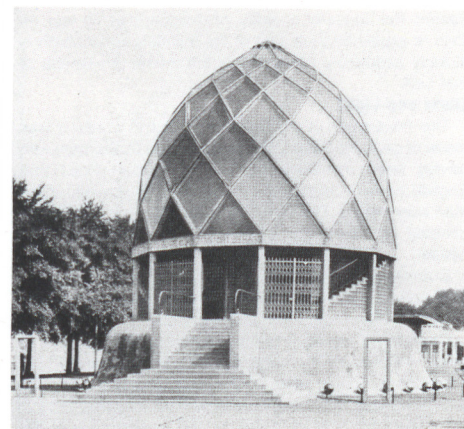
The fourteen verses which Paul Scheerbart wrote to be read along the frieze which edged the glazing on the lower storey were quite explicit. They said, for example: "*Nothing burns in the Crystal House, in it fire is not necessary*"; or: "*We do not want the harmful insect, it will never enter the Crystal House*"; and even: "*The light seeks to penetrate the whole space and is alive in the crystal*".

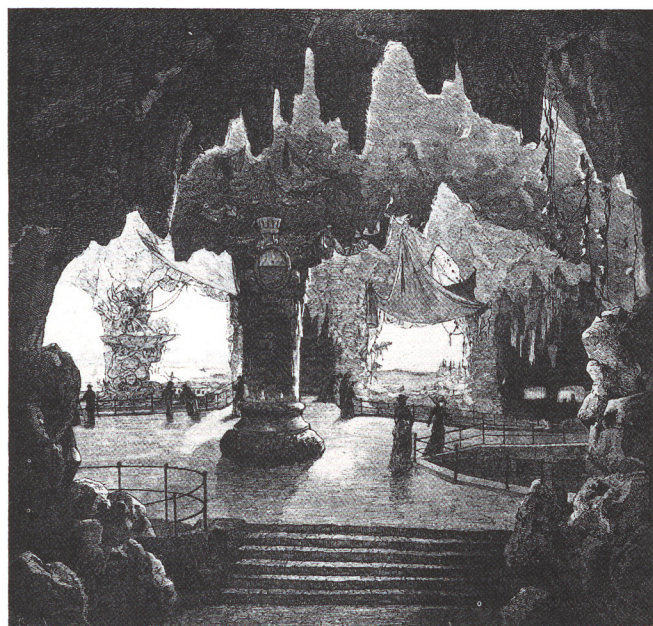
Light and crystal wanted each other, to be precious once more. It is not its quantity of crystal which must impress, but as before, its power this is able to harness. The third of the verses quoted is specially clear: the light is alive in the crystal, and from this radiant centre, it will cross space. The desire that crystal and light become something once again, that they are once more *valued* for themselves. Scheerbart

was not trying, as has been said so many times, to reveal a synthesis —of art and life, or art and industry, for example— but to restore, to the crystal and the, light, their *exclusive* qualities. That is, to return to the artist's materials all their *former* properties, their *old* power. And to restore to the artist the *will*.

But the very fact that the *eloquent* words of Scheerbart need to be written on the walls of the pavilion makes us aware, of the inability of its architecture to express itself, of its incapacity to make itself heard. It is the word, the verse, which explains what the pavilion itself does does not make clear. The glass house, faced with the frustration of not being a diamond, *imitates* the gem and on growing larger in construction to *make itself seen* ends up betraying itself and our credence.

Who could blame visitors to the exhibition —and when all is said and done it is just an exhibition!— at which Taut's pavilion rose up for *separating* their actions? Could they be expected to read, the verses and visit the building and look at the crystal exhibits — glasses, vases, bottles... all at a





10.



11.



12.

9. B. Taut. Pabellón de Vidrio. Werkbund. Colonia. 1914.

10. La gruta de Neptuno. Berlín. Expo internacional.

11. Aquarium de agua dulce. París. Expo universal. 1867.

12. Aquarium de agua de mar. París. Expo universal. 1867.

single moment?

The glass, glass; the light and crystal, literary motifs: there is no *return*...

The Secularized Light

...but let us go back a different way - and *inside*.

Another example. This time a view of the Reserved Garden of the Universal Exhibition in Paris of 1867. From left to right we can see: a *classical* kiosk, a pagoda, a *Japanese* kiosk, a building with pediment and dome, awnings. An iron and glass greenhouse, smoking chimneys, the curved walls of the huge exhibition palace... Among these, young trees, streams spanned by bridges, and above all, two strange rocky formations: one, a small one, in the centre; the other, a larger one, on the right. Here also the visitors circulate in astonishment and point disconcertedly, to one side or the other, with their canes.

What has changed in this image compared to the engravings which showed the interior of Crystal Palace? Obviously, nothing *essential*. Here also the pagoda is to the greenhouse as the Japanese kiosk is to the factory:

interchangeable, not different. In this *garden* the same principle is fulfilled as that which *unites* the accumulated merchandise in the great palace which rises up beside it: that of equivalence. In it the whole world is shown, not now in a single place, but at a single *point*. The flags fluttering in the wind show us, ingenuously, the *openair* nature of the exhibition. Ingenuously, because there was no need to do this: how exactly does one enclose a point?

But this is in the *panoramic view*. Let us see what happens in other places in the exhibition, perhaps more tucked away, but no less well illustrated. What, for example, is hidden in the two rocky hillocks which we mentioned in the description of the previous engraving? Better still: underground grottoes. Just as if visitors to the exhibition, after so much open air and light, needed to physically feel the pressure of the most radical of interiors: the centre of the earth *on* the bottom of the sea.

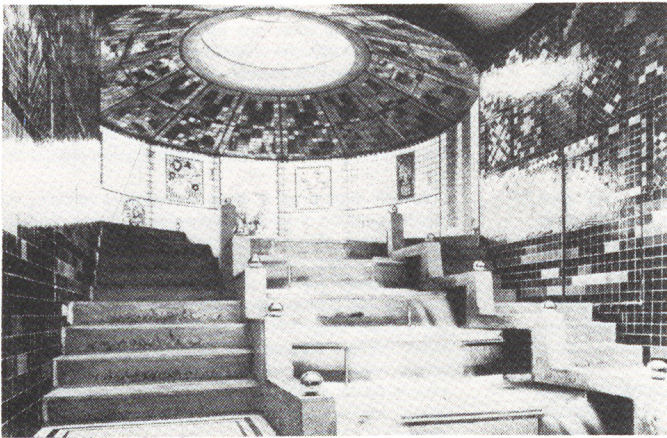
However, this same exaggeration, this almost grotesque insistence on the uniqueness of such an interior, actually proves the opposite. In fact, the attitude of the visitors to the

underground grottoes has not varied in the least with regard to their attitudes to the view of the Reserved Garden: here also they look through the windows, with the same astonishment as Conseil in the Nautilus, at the infinite quantity of fish of all types which are there *on the other side*, beyond the walls, above the ceiling. *On this side* is simply, as anywhere else, the *point* from which to point at it *all*.

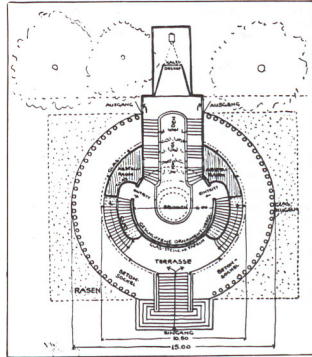
But the engravings of these underground grottoes not only tell us of the absolute disappearance of the interior as *property*, but, above all, of the impotence of the light contained therein. Contrary to the views of Crystal Palace, these spaces are full of shadows, although they are certainly well *directed* shadows: the bodies of the visitors are actually shaped in the *back lighting* of the luminous water. The light has been changed into luminous water, and what's more it has been *coloured*. This is what most astounded the visitors who described these grottoes: the colour, somewhere between bluish and greenish, of their *decorative atmosphere*.



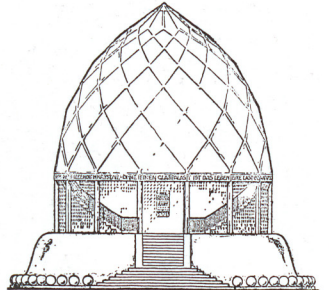
13.



14.



15.

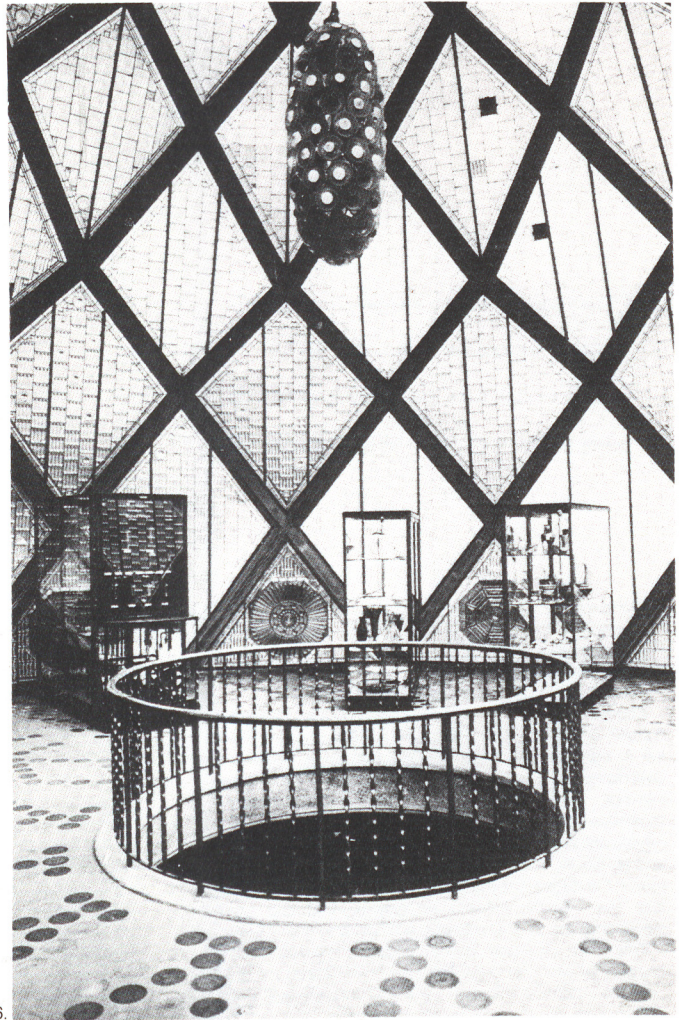


13. B. Taut. Pabellón de Vidrio. Escalera.

14. B. Taut. Pabellón de Vidrio. Sala de la cascada.

15. B. Taut. Pabellón de Vidrio. Planta y alzado.

16. B. Taut. Pabellón de Vidrio. Sala de la cúpula.



16.

enseñan, ingenuamente, el *plein-air* de la exposición. Ingenuamente, porque no había necesidad de hacerlo: ¿cómo encerrar, en efecto, a un punto?

Pero eso es en la *vista panorámica*. Veamos qué ocurre en otros lugares de la exposición, tal vez más escondidos, pero no menos ilustrados. ¿Qué guardan, por ejemplo, los dos montículos rocosos que hemos citado en la descripción del grabado anterior?: cuevas. O, aún más: grutas submarinas. Como si los visitantes de la exposición, después de tanto aire libre, después de tanta luz, necesitasen sentir en su cuerpo la presión del más radical de los interiores: el centro de la tierra en el fondo del mar. Sin embargo, esa misma exageración, esa insistencia casi grotesca en la singularidad de semejante interior, no es sino la mejor prueba de su definitiva ausencia. En efecto, la actitud de los visitantes de las grutas submarinas no ha variado, con respecto a los de la vista del Jardín Reservado, ni lo más mínimo: también aquí miran a través de los cristales, con el mismo asombro que Conseil en el Nautilus, la cantidad infinita de peces de todas clases que hay *al otro lado*, más allá de las paredes, por encima del techo. A *este lado* está simplemente, como en cualquier otra parte, el *punto* desde el que señalarlo *todo*.

Pero los grabados de estas grutas submarinas no sólo nos hablan de la desaparición definitiva del interior como *propiedad*, sino, sobre todo, de la impotencia de la luz en él contenida. Al contrario de lo que ocurría en las vistas del Crystal Palace, estos espacios están llenos de sombras, aunque, ciertamente, se trata de sombras bien *dirigidas*: los cuerpos de los visitantes se modelan, en efecto, en el *contraluz* del agua luminosa. La luz se ha convertido en agua luminosa, y, sobre todo, se ha *coloreado*. Esto es lo que más asombraba a los visitantes que describieron esas grutas: el color entre azulado y verdoso de su *decorativa atmósfera*.

En la vista panorámica, el *plein-air* —con sus excesos, con su cantidad— no hace sino convertir imperceptiblemente en *cotidianos* al lugar y a la luz: supone su *secularización* absoluta. Es en el interior, sin embargo, donde el lugar y la luz son definitivamente *sustituídos* por una *representación*: la gruta y el color.

Luego, en 1900, en el Palais des Illusions, miles de bombillas eléctricas impedirán que caiga la noche.

Taut por dentro

Tras ascender la escalinata que cortaba el blando zócalo, el visitante se encontraba en un pequeño vestíbulo. A su izquierda y a su derecha se elevaban dos escaleras simétricamente dispuestas. Recorriendo sus peldaños de vidrio, iluminados desde abajo, podía alcanzar el piso superior, un vacío bajo la cúpula que por fuera imitaba un diamante. Esa cúpula tenía una doble cubierta: por fuera era de vidrio reflectante, puesto que, como el diamante que imitaba, debía brillar; por dentro, en cambio, cada una de sus facetas se descomponía en una multitud de pequeños vidrios prismáticos de colores, de manera que la luz, al atravesarlos, los mezclaba y teñía el aire de nuevas tonalidades. Una especie de lámpara con bolas de cristal pendía del centro, produciendo reflejos. De noche, todo se iluminaba con bombillas eléctricas. En el centro de este espacio, el visitante podía asomarse por un hueco circular y ver, como en un anticipo, el próximo ambiente. Para bajar a él podía optar, de nuevo, entre dos escaleras simétricas. En todo caso, y por mucho que creyese descender, no hacía sino volver al nivel del terreno. Ahí culminaba el recorrido: las paredes estaban forradas de prismas de colores y la cubierta era una cúpula flotante muy plana con un gran *oculus* correspondiente al hueco del piso superior y a través del cual podía verse, una vez más, el interior del diamante. Una cascada de agua descendía entre dos escalinatas hacia un pequeño estanque situado en el centro de ese espacio. Iluminada eléctricamente desde abajo a través de un vidrio de color, el agua se teñía de amarillo. Hacia arriba, la luz se hacía violeta y en la más alta de las paredes un caleidoscopio proyectaba sus figuras. Ascendiendo por las escalinatas que flanqueaban la cascada se hallaba la salida.

¿Qué hizo Taut sino dar una *gruta* a aquella exposición en la que Gropius construyó su fábrica modelo y Van de Velde su teatro? La gruta de Alemania: pocos meses después se pondría en alquiler.

Fin

Parece ser que el primer pedazo de vidrio conocido es de color azul y fue encontrado en una estatua del tiempo de Amenhotep I: *representaba* un ojo e *imitaba* una turquesa.

In the panoramic view, the quantity and excesses of the *open air* - does no more than imperceptibly convert the place and light to *everyday*: this means its absolute *secularization*. In the interior, however, the place and the light are definitely *replaced* by a *representation*: the grotto with its colour.

Later, in 1900, in the Palace of Illusions, thousands of electric bulbs will stop night falling.

Taut from inside

After climbing the stairway which cut into the soft plinth, the visitor found himself in a small vestibule. To his left and right rose two symmetrically positioned staircases. Climbing their glass treads, lit from below, he could reach the upper floor, an empty space under the dome which from the outside imitated a diamond. This dome had a double ceiling: on the outside it was of reflecting glass, given that, like the diamond which it imitated, it had to shine; on the inside, however, each of its facets was broken up into a multitude of small coloured prism-like panes of glass, so that the light, on shining through them, mingled them and

broke into new tones. A sort of lamp with crystal balls hung from the centre, producing reflections. At night everything was lit by electric bulbs.

In the centre of this space, the visitor could look out of a circular opening and see, a sample of the next environment. To descend to this he could chose, once more, between two symmetrical staircases. In any case, despite the fact, that they believed they were descending, they did nothing more than return to ground level. There was the culmination of the journey: the walls were lined with coloured prisms and the ceiling was very flat, a floating dome with a huge *oculus* corresponding to the opening in the upper floor through which could be seen, once more, the interior of the diamond. A waterfall fell between the two stairways down to a small pond situated in the centre of this space. Electrically lit from below through coloured glass, the water was dyed yellow. Further up, the light became violet and at the very top of the walls a kaleidoscope projected its figures. Ascending by the stairways which flanked the waterfall one found the exit.

What did Taut do but give a *grotto* to that exhibition in which Gropius built his model factory and Van de Velde his theatre? The German grotto: a few months later it would be rented out.

End

Juan José Lahuerta

Note: It seems that the first known piece of glass was blue in colour and was found in a statue from the time of Amenhotep I: *it represented* an eye and *imitated* a turquoise.