

during the post-war period which made a return to brick and concrete a necessity and to the influence of his travels in Italy, where the sites of ancient Rome were to leave a lasting mark on his later projects.⁴

These “early” years, including the 1950’s, were a crucial period for the maturity and transformation of Kahn’s architectural thinking. Yet the exhibition pays little attention to the nature of this evolution. Planned as a show for a wide and perhaps non specialist audience, the exhibition is more all encompassing than focused. Historical in character, than revelatory in the autonomy of the architectural ideas. The three sections of the exhibition which deal with Kahn’s larger projects from a typological point of view are the designs for religious and governmental buildings; those for educational and research facilities; and finally, his projects involving urban or public interventions, in

part address the architecture more directly. The catalogue too brings out and clarifies the idea of the different buildings types though always as a historical narrative involving the personality of Kahn.

A visitor to the Kahn Archives at the University of Pennsylvania can not help being astonished by the quality and the quantity of construction drawings. The availability and the abundance of these documents is itself a demonstration of the significant role played by construction in the architecture of Louis Kahn. A more analytical and tactile approach to the exhibition might have utilized some of these working drawings in conjunction with replications of parts of the architecture, an approach, perhaps more true to Kahn’s processes and procedures of buildings. By trying to cover a very large group of projects, the potential documentation on each has been substantially reduced.

This is particularly evident in the shortage of plans in lieu of images throughout the exhibition. But this is in part remedied by some of the detailed photographs of buildings, especially those that have been newly commissioned. This is despite the fact that the photographs on their own have a tendency to aestheticize the buildings and reinforce and privilege their appearance or image, instead of the relational or tensional condition of image to construction more closely connected to Kahn’s thinking.

¹ “Monumentality”, in *New Architecture and City Planning*, A Symposium. ed. Paul Zuker (New York: Philosophical Library, 1944), p. 77.

² *Ibid.* p. 88

³ “In Search of Monumentality”, in *The Architectural Review* September, 1984, p. 117.

⁴ D. B. Browllé/ D. G. DeLong Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture (New York 1991), p. 43.

[Sobre las Memorias de Leni Riefenstahl]

[On the Memoires of Leni Riefenstahl]

LUIS BURILLO

Tras la lectura de este libro uno se queda con la sensación, y no sé si es demasiado personal la apreciación que voy a hacer, de que las cotas de máximo interés documental e informativo que el texto logra alcanzar no se

encuentran precisamente entre las páginas en que la autora parece que intentó poner más énfasis. Para Leni Riefenstahl —famosísima realizadora cinematográfica alemana que trabajó para el Ministerio de Propaganda nazi y

amiga íntima de Hitler— es importante explicar e insistir a lo largo de esta autobiografía en los dos aspectos de su vida que ella cree que son de un mayor interés para la posteridad. Por un lado se empeña en narrarnos las enormes epopeyas y sufrimientos vividos en los rodajes de films semi-documentales (en los que interviene como actriz o realizadora y siempre en ambientes difícilísimos: el Mont-Blanc, el Polo Norte, etc.), los innumerables problemas burocráticos en la producción de sus films y las atormentadas relaciones sentimentales con los miembros de su equipo. Por otro lado, y lo que para ella parece que va a ser más revelador y resultar más importante e inédito, nos cuenta sus relaciones con el partido nazi e incluso con el mismísimo Hitler.

Todo ello suena en conjunto bastante a hueco y las revelaciones que hace de sus relaciones íntimas con el poder acaban resultando reveladoras de bien poco: se advierte que es una persona que se ha visto obligada a rehacer su biografía numerosas veces —sufrió varios procesos de “desnacificación”— y a dar numerosas versiones de sí misma, hasta el punto de resultar poco creíble (imprescindible para el

Luis Burillo es arquitecto, profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembro del Consejo de Redacción de la revista *Arquitectura*. Su artículo “Un fantasma recorre Europa (y los EE.UU.)” apareció en *Arquitectura*, 291. Este texto es un comentario al libro de Leni Riefenstahl, *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991.

Luis Burillo is an architect, Professor of Design at the Madrid Architecture School, and a member of the Editorial Board of the magazine, Arquitectura. His article “Specter is Hannting Europe (and the United States)” appeared in Arquitectura, 291. This text is a commentary on the book by Leni Riefenstahl, Memorias, Barcelona, Lumen, 1991. Translated by Christopher Emsden.

que quiera conocer mejor a la protagonista leerse el ensayo de Susan Sontag "Fascinante Fascismo", donde se explica bien el porqué del halo misterioso y un poco siniestro que envuelve siempre los textos de esta cineasta). Si a Hitler le gustaba más Schopenhauer que Nietzsche —al que consideraba demasiado "artístico"— o lo malo que era el Dr. Goebbels son revelaciones que creo que a la postre no sé si servirán ni a los historiadores especializados.

Sin embargo, como fondo de toda la narración van apareciendo descripciones aparentemente anecdóticas de algunos episodios que pueden ser importantes para la historia del arte del siglo XX: se trata de relatos, entretejidos a lo largo de toda la biografía, de los rodajes de los grandes acontecimientos del momento (el Congreso de Nuremberg, la Olimpiada del 36, etc.). En todos ellos se puede vislumbrar cómo se va fraguando drásticamente, y se va imponiendo, el nuevo proceso creativo que desembocará en un final del que sólo ahora somos plenamente conscientes: las imágenes, el montaje y el movimiento encadenado se están convirtiendo entonces en algo que a la postre va a resultar más importante que la realidad misma.

En efecto, el descubrimiento que se está gestando del principio de "focalidad" —*sólo es importante aquello que la cámara enfoca y por lo tanto para ella ha de pensarse todo y todos ya pensamos como ella*— y su correspondiente proceso posterior de "montaje" —*todo se construye y se proyecta mediante el ensamblaje de fragmentos*— van a marcar un hito decisivo en la concepción y posterior devenir del pensamiento y el arte modernos.

El hecho en sí mismo comienza a desaparecer en aras de su representación y su puesta en imágenes montadas y encadenadas, todo se convierte en sucesivas tomas fragmentadas que alcanzan después más sentido cuanto más violento es el ritmo del montaje, la cámara enfoca puntos precisos, dispersos, y el artista, el político y el periodista modernos (imposible discernirlos ya a unos de otros) se convierten en el trasunto de los hombres de la máquina de pegar trozos de film en la mesa luminosa. Y lo que resulta al final de toda esta elaboración

en el cuarto oscuro es el "auténtico acontecimiento", el que en definitiva importa.

Hasta más de dos años nos cuenta la autora que tardó en montar alguno de sus films o, debido a la urgencia propagandística, más de veinte personas encerradas varios meses se necesitaron para acabar el film sobre el congreso de Nuremberg titulado *El Triunfo de la Voluntad*. En esas oscuras salas de montaje se estaba construyendo el auténtico siglo XX, el que vivimos, imaginamos y sentimos todos; aderezado además con música de fondo para subrayar y aumentar los efectos. Ella cuenta como ni los propios directores de orquesta sabían acoplarse y seguir su personal entendimiento del montaje y alguna vez se vio precisada a tener que empuñar la batuta. No es casual que en el festival de cine de Venecia de 1938 quedaran finalistas ella y un personaje como Walt Disney: dos gigantes creadores de la época frente a frente, dos nuevos Prometeos¹ enfrentados.

Muchas son las descripciones que aparecen en el libro del conflicto que se está generando entre una vieja concepción del mundo y la nueva era que va a imponer el "progreso técnico", en donde ya resultará más importante la película que se haga del Congreso o la Olimpiada que los acontecimientos en sí mismos. La ceremonia se destruye y descompone en aras del rodaje. El fabuloso estadio de Nuremberg de Albert Speer se transforma en un gigantesco estudio cinematográfico lleno de raíles de travellings, torretas, ascensores móviles y gigantes jirafas de sonido que hacen desplazarse a los invitados de las tribunas. El propio Speer colabora en la adecuación-destrucción de su proyecto arquitectónico: ya no sirven de casi nada sus inmensas perspectivas y sus enormes columnatas. Una toma suficientemente lejana, desde una grúa por ejemplo, deja completamente caduco el escenográfico recinto. Incluso hay escenas que se reconstruyen una vez pasados los acontecimientos volviendo a citar a los protagonistas en el mismo lugar y reproduciendo fielmente la pompa y solemnidad logradas en el "Acontecimiento" original.

Solamente constatar, para terminar, cómo algunos anacrónicos personajes (casi siempre

encarnados en el relato en oscuros miembros del partido en el poder, los más perversos, los más malos según ella) se resisten encarnizadamente y a lo largo de todo el libro a entender este proceso, inconsciente e imparable, en el que "las cosas en sí mismas" se destruyen y se convierten casi exclusivamente en el pretexto para unas buenas y eficaces imágenes. La autora no puede comprender a estos elementos reacios al progreso, pero ella misma se encarga en dejar bien claro (como sucede, por ejemplo, en el capítulo en el que un concienzudo árbitro de la olimpiada obliga a toda la parafernalia de operadores a abandonar las pistas en pleno rodaje) que estos personajes no dejan de ser en definitiva sino... simples ignorantes y despreciadores del arte.

¹ Es interesante la visión del Prometeo Nietzscheano, moderno antecedente del actual, y la interpretación que de ella hizo el Profesor Ripalda: Prometeo Burgés (II) Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*: Prometeo, el artista titánico, encontró en sí la fe que le permitió moldear a los hombres y le dio al menos la posibilidad de aniquilar los dioses olímpicos. Los magníficos conocimientos del gran genio, cuyo eterno sufrimiento incluso es un castigo insuficiente, constituyen el rudo orgullo del artista: tal es el contenido y alma del "Prometeo" de Esquilo... Pero también esta interpretación del mito se queda corta ante la asombrosa profundidad de su espanto. Precisamente el placer que experimenta el artista en la transformación, su luminosidad creadora que desafía a toda desgracia, no es más que una clara imagen de las nubes y el cielo, reflejada en un negro lago de tristeza. Interpretación: La ideología glorifica al sujeto (burgués) como dueño de su destino y transfigura su frustración, su miseria, su impotencia en un pesimismo grandioso. Su grandeza es el desprecio heroico por los hombres, la creación de la nada, hostil a lo sensible, proyectados hacia el exterior no ya como el magisterio de Zoroastro sino como agresividad sádica". "Prometeo", J. M. Ripalda. *Resurgimiento*, núm. 0, 1979.

After reading this book, one is left with the sensation —and I'm not sure whether this appraisal I am going to make is too personal— that the most interesting topic, on both the documentary and informative planes, that the text manages to convey are not those found amongst the pages in which the author (with apparent intent) seems to have placed the greatest emphasis. For Leni Riefenstahl —the super-famous German movie maker who once worked for the Ministry of Propaganda of the Nazi party, and was an intimate friend of Hitler— the essential purpose throughout this autobiography is the explanation of and insistence on the two aspects of her life which she believes are of the most importance to posterity. On the one hand, she dwells on the recounting of the epic dramas and suffering

experienced during the shooting of her semi-documentary films (in which she was involved either as actress or director, and always in extremely difficult circumstances: Mont Blanc, North Pole, etc.), on the innumerable bureaucratic problems encountered in the production of her films, and on the tormented emotional relations between members of her film crew. On the other, she provides the largely unpublished accounts which she felt would seem to be the most revealing (and for that reason she gives them especial importance): the story of her relations with the Nazi party and especially with Hitler himself.

All in all, her account sounds vaguely hollow and pompous, and the revelations that she offers of her intimate relations with Nazi power end up, in fact, revealing very little: she gives notice that she is someone who has been obliged at various times to remake her biography—she underwent the trials of several “de-Nazifying” courses—and to give numerous versions of her self, the end result of which has been rather to diminish her credibility. (An indispensable essay for anyone desirous of knowing more about this protagonist is “Fascinating Fascism”, in which Susan Sontag brilliantly accounts for the mysterious and somehow sinister halo which somehow surround Riefenstahl’s texts). That Hitler liked Schopenhauer more than Nietzsche (whom he considered too “artistic”), or that Dr. Goebbels was evil—these are, I think, revelations that in the end are of scant use or interest even to specialist historians.

Nonetheless, appearing in the background of all these little narratives there occur seeming anecdotes of particular moments which might be important for the history of art in the 20th century: mostly little stories, woven throughout the biography, of the filming of the big events of the epoch (the Nuremburg Congress, the Olympic Games of 1936, etc.). In them one can see the dawning, the drastic formation, and the didactic assertion of a new creative process which reached a finale of which we are only now fully aware: images, their assembly, and their orchestrations into movement, all changing into something that at last becomes more important than reality itself.

Ultimately, the realization that there was then, occurring in embryonic form, the development of the principle of “focality”—only what the camera focuses on is important, and because of this one

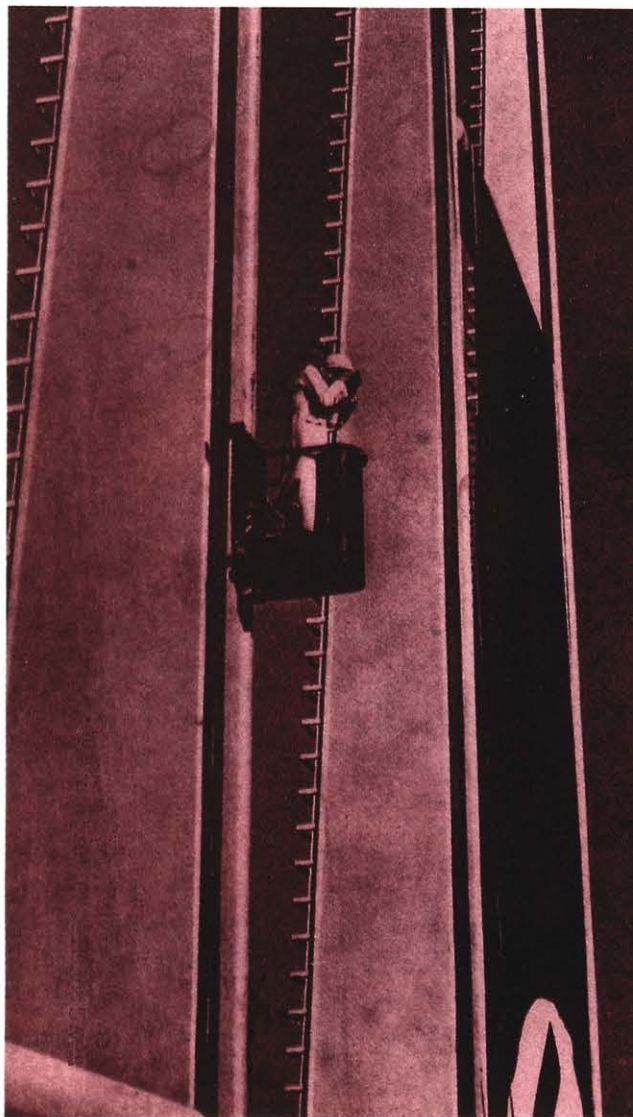
must think that the camera is everything, and we already all think that way—and the corresponding process of assembly or “montage”—everything is constructed and projected across an ensemble of fragments—will stand out as a decisive landmark in the conception and later development of thought and of the modern arts.

The thing-in-itself begins to disappear for the sake of its representation and its insertion into images and their linkages; all is transformed into a succession of fragmented “takes”, which make increasing sense according to the increasing violence of the rhythm of the montage. The camera focuses upon precise, disperse points, and encountering this luminous mass, the modern artist, politician, or journalist (already it has become impossible to tell these apart) becomes a likeness echoing those men who man the cut-and-paste film editing machine. The final result of all this elaboration in the darkroom is the “authentic event”: that which, ultimately and definitively, matters to us.

One of her films took over two years to prepare since, owing to the urgency of propaganda, more than twenty people then in and out of prison were needed to complete the film on the Nuremburg Congress: “The Triumph of Will”. In those dark editorial rooms, the authentic 20th century was being constructed, the one which we all live, imagine and feel; usually it was adorned with background music to underline and highlight the affects. She tells of how not even the orchestra’s directors could adequately fathom her personal understanding of the pieces, and how on one occasion she felt obliged to seize the baton herself. It is no coincidence that, in the Vienna film festival of 1938, the two finalists were Leni Riefenstahl and none other than Walt Disney: two gigantic creators of the day face to face, one new Prometheus meeting another.¹

Throughout the book appear frequent descriptions of the conflict then being generated between an old world-view and a new era introduced by “technological progress”, an era in which the movies made about the Congress or the Olympics would be more important than the actual events themselves. For the purpose of filming, a ceremony would be dissolved or destroyed. Albert Speer’s fabulous Nuremburg stadium becomes a giant cinematic studio, full of towers, sliding rails for the movie

cameras, mobile stairways and giraffe-like audio booms, each of which required the displacement of some of the actual audience, the grandstand guests themselves. Speer himself collaborated in the adequation-destruction of his architectural project: his immense perspectives and enormous colonnades no longer have any function. One appropriately



distanced shot, taken from a crane for example, completely exhausts the utility of the set. There are even scenes made after the events, reconstructing the words and placements of the protagonists, and faithfully reproducing as well as the pomp and solemnity achieved in the original “Event”. To conclude this review, I’ll only report that,

throughout the book, anachronistic characters (almost always incarnated in the story as obscure members of the party then in power, and, according to her, the most perverse and the most evil) fiercely resist² any comprehension of this aesthetic process. This process, Unconscious and Inimitable, in which "things-in-themselves" are destroyed and converted almost exclusively according to the pretext of making beautiful and powerful images. The author, Leni Riefenstahl, cannot understand the actions and reactions of these dissenting

elements, but she leaves very clear (for example in a chapter telling of a conscientious Olympic referee who demanded that all the film paraphernalia be removed from the track, whilst the film team was in the midst of a shooting) her verdict that these characters are nothing but... simple idiots, contemptuous of all art.

¹ The Nietzschean vision of Prometheus, the modern antecedent of today's, is relevant here, as is its interpretation by Professor Ripalda: "Bourgeois Prometheus (II) Nietzsche, *The Birth of Tragedy*: Prometheus, the titanic artist, finds within himself the certitude and will that allow him to fashion man after his own mold, and this

gives him at least a chance of destroying the gods of Olympus. The incredible insights and capacities of this great genius, whose eternal suffering is still insufficient punishment, constitute the coarse pride of the artist: such is the gist and soul of Esquilo's Prometheus... But his interpretation falls short of addressing the amazing depth of terror in the myth. Which is that pleasure, that pleasure which the artist experiences in the act of transformation, his creative luminosity which defies any form of disgrace, is no more than a clear image of the clouds and the sky, as reflected in a black lake of sadness. Interpretation: Ideology glorifies the (bourgeois) subject as master of his own destiny, and transfigures his frustration, misery and impotence into a grandiose pessimism. Its grandeur resides in the heroic contempt (by men but also ultimately for them as well) —in the creation of nothing, the hostility to the tangible— projected towards the outside, not so much as done by the masterful Zarathustra, but rather as a kind of staid aggression". (J. M. Ripalda, "Prometeo", *Resurgimiento*, 1979, Nº 0).

El problema de Aladino

The Problem of Alladin

HORACIO FERNÁNDEZ

Federico Guzmán es un artista sevillano de 28 años que tiene ya un buen número de exposiciones a sus espaldas. Presente en muchas de las recientes exposiciones colectivas de arte español, su obra se sale de los esquematismos de costumbre, ya sean los generacionales o los cajones de sastre neoconceptuales en los que

se suelen incluir en los últimos tiempos a los artistas de los que no se sabe qué decir.

Hay que reconocer que Federico Guzmán es un artista poco habitual en los años que corren. A diferencia de tantos otros artistas actuales carece de escrúpulos a la hora de enfrentarse a lo nuevo y construye una obra

que no es un conjunto de citas entre la pedantería y la repetición. Aunque los artistas que más influencia han ejercido sobre su trabajo son, más que sus contemporáneos, los de las vanguardias históricas, sobre todo dadaístas y futuristas, así como otros de la segunda mitad del siglo XX como Robert Smithson o Joseph Beuys, Federico Guzmán es un autor que no se parece a ningún otro, un artista que posee formas, materiales y temas propios.

Muchas veces el teléfono es la materia prima de su trabajo, sea el número de su teléfono, amasijos de cables convertidos en dibujos o páginas de guías telefónicas. Otras veces usa dianas de prácticas de tiro (los excedentes de cupo de sus primeras exposiciones) o claves de documentos identificativos como en la instalación *El cuarto amarillo* (1988). Entre la lista de sus materiales se encuentran cosas tan dispares, pero a la vez tan significativas, como mantas eléctricas, caucho, fotografías, pedazos de periódicos, masas de lacre, pinturas conductoras, sellos de oficina, jabón, contornos de mapas, tomas de tierra, adhesivos de grafista, chocolate, planchas de metal serigrafadas o cintas aislantes. También moldea en caucho fragmentos del cuerpo o ruedas de bicicleta con raíces horizontales, como se puede ver en las fotografías que ilustran estas páginas. Los materiales son ordenados en instalaciones que tienen algo de escenografía teatral con la acción suspendida o de arreglo musical en un uso que insiste una y otra vez sobre un tema: su conexión con el mundo a través de un complejo sistema de emisión de

Horacio Fernández es crítico de arte y profesor de Historia de la Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Su artículo "La decadencia de las ideas o el triunfo de los materiales" fue publicado en el CUADERNO DONALD JUDD, en *Arquitectura*, 288. Este texto es un comentario a la obra del artista sevillano Federico Guzmán, recientemente expuesta en la Galería Yvon Lambert de París y al texto del artista que también publicamos en estas páginas.

*Horacio Fernández is an art critic and Professor of the History of Photography at the School of Fine Arts of Cuenca. His article, "The Decadence of the Ideas or the Triumph of the Materials", was published in the NOTEBOOK DONALD JUDD, in *Arquitectura*, 288. This text is a commentary on the work of the Sevilla-born artist, Federico Guzmán, recently exhibited in the Yvon Lambert Gallery of Paris, and the text of the artist which we are also publishing on these pages. Both text have been translated by Christopher Emsden.*