

MEMORIAL HOLOCAUST

Tres proyectos para una arquitectura monumental. Espacios para el silencio Simon Ungers, Matthias Altwicker, Sven Roethger, arquitectos

Antonio Álvarez Gil

Departamento de Arte y Arquitectura. Universidad de Málaga

Resumen

Memorial Holocaust forma parte de una serie de tres proyectos que marcaron definitivamente la vida, tanto profesional como personal de Simon Ungers. En marzo de 1995, es declarado ganador del primer concurso para la construcción de un monumento en recuerdo a las víctimas del Holocausto.

Frente a otros autores que presentaron propuestas más convencionales en lo que entendemos como arquitectura monumental, la de Simón Unger se diferencia por ese especial interés que tiene el proyecto hacia lo territorial, va más allá de un listado de treinta y cuatro lugares donde se ubicaban los centros de exterminio. El proyecto plantea una estrategia en el que la propia ciudad de Berlín forma parte de la secuencia que debe vivir el visitante.

El proyecto será redefinido en una posterior versión con el denominado Memorial Holocaust II y que corresponde a la segunda fase del concurso ganada por el arquitecto Peter Eisenman en colaboración con el artista Richard Serra y posteriormente finalizará esta trilogía con su proyecto Topografía del Terror, sin un programa definido, se trata de un proyecto libre encuadrado dentro de su serie de proyectos teóricos. A partir de este momento, sus trabajos utópicos centrarán la mayor parte de su trabajo e investigación hasta su muerte en el año 2006.

Palabras clave: holocausto, monumento, transparencia, Berlín, silencio

Abstract

Memorial Holocaust is part of a series of three projects that definitely marked the life, both professional and personal of Simon Ungers. In March 1995, he was declared the winner of the first competition for the construction of a monument in memory of victims of Holocaust.

Other authors presented more conventional proposals in what we understand as monumental architecture, Simón Unger's project is differentiated by the interest that the project has towards the territorial, it goes beyond a list of thirty-four places where the extermination centers were located. The project proposes a strategy in which the city of Berlin itself is part of the sequence that the visitor must live.

The project will be redefined in a later version with the so-called Memorial Holocaust II and that corresponds to the second phase of the competition won by the architect Peter Eisenman in collaboration with the artist Richard Serra and later will end this trilogy with his Topography of Terror project, without a defined program, it is a free project framed within its series of theoretical projects. From this moment, his utopian projects will focus most of his work and research until his death in 2006.

Key words: holocaust, monument, transparency, Berlin, silence

*Is there any meaning in life when men exist who
beat people until the bones break in their bodies?*¹

Memorial Holocaust forma parte de una serie de tres proyectos que marcaron definitivamente la vida, tanto profesional como personal de Simon Ungers. En marzo de 1995, es declarado ganador² del primer concurso para la realización de un monumento en recuerdo a las víctimas del Holocausto. El concurso fue convocado por el gobierno alemán y la ciudad de Berlín en 1994 y a la convocatoria, abierta a arquitectos y artistas, se presentaron 528 propuestas entre los que había doce equipos especialmente invitados. Las bases del concurso requerían que el monumento fuese un sentido homenaje a los más de cuatro millones y medio de judíos asesinados durante el mandato de Hitler. Expresamente el pliego decía; “Tristeza, trauma y respeto debe conectar simbólicamente con los sentidos de vergüenza y culpa. Este monumento debe ser capaz de cultivar, incluso en el futuro, los conceptos de paz, libertad, igualdad y tolerancia”.³

En la primavera de 1995, un amplio jurado determinó dar dos primeros premios y dejar en manos de las autoridades cuál de ellos debía llevarse a cabo en base a criterios económicos. El proyecto de Cristine Jakob planteaba una gran losa inclinada con los nombres de los 4.500.000 de judíos asesinados grabados en la superficie.

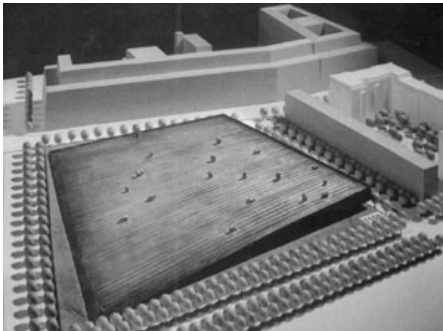


Figura 1. Propuesta de Cristine Jakob-Marks

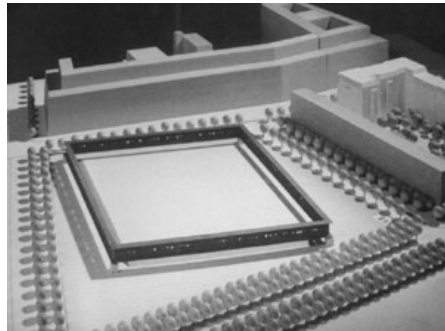


Figura 2. Propuesta de Simon Ungers y Matthias Altwicker

[1] Jean-Paul Sartre, Muerto sin sepultura, el Diablo y Dios

[2] El jurado seleccionó dos propuestas como ganadoras del concurso internacional para el monumento a las víctimas del Holocausto. El primer premio lo compartió con la propuesta presentada por el equipo capitaneado por la artista Cristine Jakob-Marks

[3] Künstlerisches Wettbewerb Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Ausschreibung. Published by the Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen Abteilung Städtebau und Architektur. Berlin April 1994. p. 57

**CHELMNO-LICHTENBURG
SACHSENBURG-BUCHENWALD
FLOSSENBURG-STULTHOF-TREBLINKA
VUGHT-GROSS-ROSEN-MAUTHAUSEN
BELZEC-SOBIBOR-LUBLIN-MAJDANEK
PLASZOW-AUSCHWITZ-JASENOVAC
VAIVARA-KLOOGA-KAISERWALD
NATZWEILER-ESTERWEGEN
NEUENGAMME-BERGEN-BELSEN
SALMISTE-WEWELSBURG
NIEDERHAGEN-MITTELBAU
RAVENSBRUCK-SACHSENHAUSEN
ORANIENBURG-DACHAU**

Figura 3: Listado de los 34 nombre de los centros de exterminio que aparecen en el monumento

Memorial Holocaust, Fase I, Berlín. 1994

El primer proyecto, que coincide con la primera fase del concurso, era un cuadrado de 85,00 metros de lado y estaba formado por cuatro grandes vigas de acero corten de cinco metros de alto. En el alma de dichas vigas estaban perforados los nombres de 34 campos de exterminio de la Alemania nazi. Frente a otros proyectos que plantean un reconocimiento más cercano a las víctimas, como es el caso de la propuesta de Cristine Jakob, en la que la infinita losa de 10.000 m² tenía grabado los nombres de cada uno de los más de cuatro millones y medio de judíos asesinados, Simon Ungers plantea un monumento que tiene que ver más con el lugar, o como el mismo definió, con “los lugares de la destrucción”.

El monumento huye de la personalización expresa de los individuos y se centra en los sitios donde ocurrieron los dramáticos hechos como una forma de mantener viva, en la conciencia de las generaciones futuras, estos trágicos acontecimientos. Siempre será más fácil recordar el nombre de un territorio que el nombre de millones de personas anónimas.



Figura 4. Planta general de ordenación de la propuesta. Archivo S.U.



Figura 5. Ubicación de los principales campos de concentración. Archivo S.U.

Si bien S.U. ya había realizado algunas propuestas para monumentos o espacios más o menos representativos, ésta será su prueba de fuego, realizar el que, a la postre, se convertiría en uno de los monumentos más importantes de los realizados en Europa en los últimos años. Como pedía el pliego del concurso, se debía realizar un proyecto que provocara emoción pero sobre todo provocar sentimientos de tolerancia. Dentro de la línea que se había impuesto en su forma de entender la arquitectura, apuesta por una solución que parte de una geometría pura, el cuadrado, sin ningún tipo de concesiones al lugar. El monumento se impone al que antaño fuera el lugar ocupado por el centro neurálgico de la Gestapo como una forma de aniquilar sus recuerdos.

Este especial interés que tiene el proyecto hacia lo territorial, va más allá que a un listado de 34 lugares donde se ubicaban los centros de exterminio. El proyecto plantea una estrategia en el que la propia ciudad de Berlín forma parte de la secuencia que debe vivir el visitante. Ya se ha comentado la decisión de imponer la geometría, orientada norte-sur, sobre lo que fue el solar del palacio

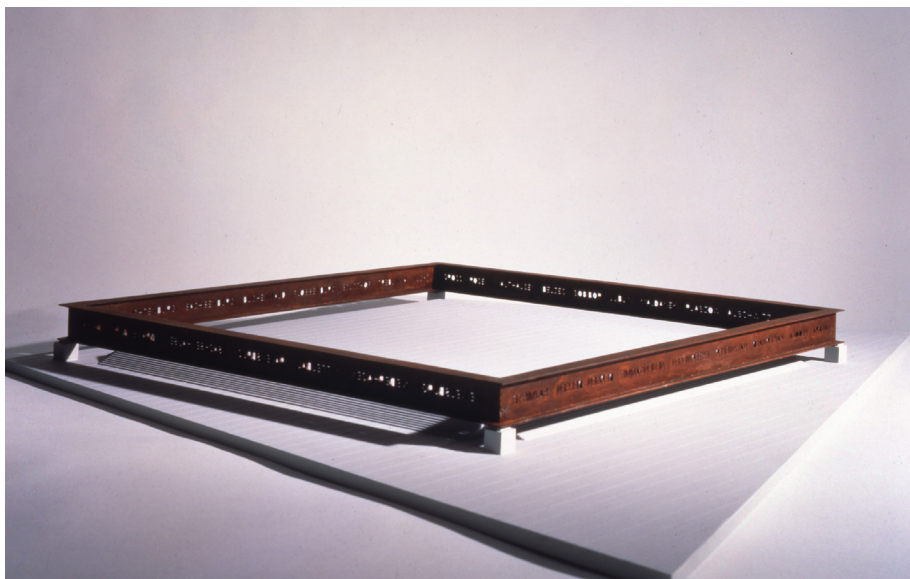


Figura 6: Maqueta de la propuesta de la primera fase. Archivo S. Ungers

de la Gestapo. El monumento se orienta respecto a los ejes cardinales como una respuesta a la localización de los lugares que forman parte del monumento y no al sitio donde se ubica éste. Una vez dentro, y después de haber pasado por debajo de las grandes vigas, el visitante se ve obligado a subir hasta posicionarse a eje del centro de las vigas. En ese momento, se verá rodeado por los treinta y cuatro nombres perforados en la viga y a través de ellos podrá ver la ciudad de Berlín filtrada por esa terrible celosía.

El texto como elemento incorporado al discurso iconográfico del monumento no es algo nuevo en la historia de la arquitectura, pero en este caso, S. Ungers va un paso más allá y lo utiliza como parte fundamental del proyecto. La palabra aquí se vuelve arquitectura, como ocurre en su monumento a Gutenberg de 1988. El texto como elemento propagandístico fue unas de las armas más importantes que utilizó el nazismo para controlar al pueblo. El propio Hitler calificaba la propaganda como



Figura 7: Textos situados en las entradas y puertas de los campos de concentración de Auschwitz, Dachau y Buehnowald.

“un arma terrible”. El primer campo de concentración abierto en marzo de 1933, se utilizó para encerrar a políticos de la oposición y a periodistas. Y curiosamente había dos frases que era lo primero que leían los judíos cuando entraban en los campos de concentración, ARBEIT MACHT FREI y JEDEM DAS SEINE⁴. En ambos casos la palabra filtraba el espacio de libertad inalcanzable, aunque a diferencia de los textos del monumento de Berlín, se leían al inverso desde el interior. Simon dispone los textos para que sólo puedan ser leídos correctamente una vez se haya entrado al centro del cuadrado. Desde la ciudad se leen invertidos.

Las cuatro vigas con sección en I que forman el cuadrado se apoyan en unos dados de hormigón colocados en las cuatro esquinas. Se elevan dos metros y medio sobre el terreno, y tiene una altura de cinco metros y una luz de ochenta y cinco metros. La sección proyectada obliga a que todas las personas deban pasar por debajo del pesado elemento metálico realizado en acero corten, en este caso este tránsito hace alegoría al peso de la conciencia. Para poder acceder al centro del monumento es necesario ascender, como si de un templo griego se tratase⁵, por una gran escalinata hasta que el visitante se encuentra en una posición centrada respecto a las vigas. En esta posición el horizonte lo forman los textos horadados en el alma de la viga.

La intención del proyecto era que los textos se proyectaran sobre el centro de la losa de hormigón cuando el sol lo atravesara tanto al amanecer como al atardecer. Cuestión que suscitó alguna controversia una vez elegido el proyecto, sobre todo en ámbitos políticos.

El monumento tiene como particularidad que no está definido para ser visto desde el exterior, desde la ciudad, es un monumento que se vive desde el interior, es introspectivo por naturaleza. En cierta forma es la sensación que debían tener los



Figura 8: Doble alambrada del campo de concentración de Auschwitz

[4] Estos dos lemas o sentencias se disponían en las puertas de los campos, “el trabajo libera, o el trabajo os hace libre” la segunda “a cada uno lo suyo”,

[5] Recordemos las palabras de Asplund en su cuaderno de viaje a Italia 1913. “El templo necesita altura, el esfuerzo de subir hasta él infunde respeto.”

encerrados en los campos de concentración, para ellos el mundo exterior no existía como tal, solo era percibido a través de las interminables alambradas como un lugar inalcanzable. Este macabro perímetro representa, en cierta forma, los límites de esos paisajes inalcanzables de quienes no pudieron salir de su cautiverio.

Con posterioridad al fallo del jurado, los dos proyectos seleccionados sufrieron la crítica de amplios sectores de la sociedad alemana, en especial del primer ministro Helmut Kohl quien se manifestó a los pocos días contrario a los dos proyectos por alterar las estrategias urbanísticas de la zona y por su exceso de monumentalidad. Lo que provocó que se retirara el apoyo del gobierno central.

Esta controversia se extendió hasta otros estamentos de la sociedad civil alemana, y posiblemente, lo que más dolió a Simon Ungers, fue el rechazo de la comunidad judía, cuyo argumento era que el monumento en memoria de los judíos exterminados no podía ser realizado por una persona que no profesara la religión judía. Hay que señalar que S.U. demostró a lo largo de toda su vida un gran respeto por esa religión, de hecho su último colaborador era judío.

Memorial Holocaust, Fase II, Berlín. 1997

Tras el rechazo al resultado del primer concurso y una vez iniciado una serie de debates de cuales debían ser los argumentos para el monumento, se convocó una segunda fase a la que se invitaron a los nueve finalistas de la fase I y a otros



Figura 9: Maqueta de la fase II del concurso para el monumento al Memorial Holocaust. 1997. Archivo S.U.



Figura 10. Propuesta de Gesine Welnmiles

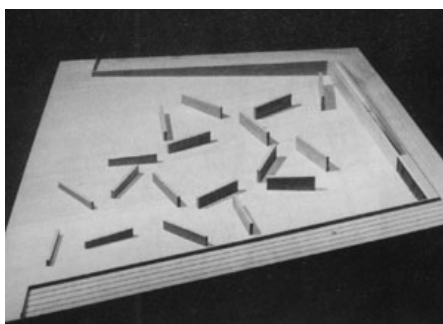


Figura 11. Propuesta de Peter Eisenman y Richard Serra

dieciséis artistas y arquitectos de renombre internacional. En este caso, y como era previsible, la propuesta de Simon Ungers no pasó el primer corte. Los ocho proyectos seleccionados pasaron a una nueva fase con una exposición pública en noviembre de 1997. Tras los debates pertinentes el jurado decide dar como ganadores a dos de las 19 propuestas presentadas de las 25 invitadas, las encabezadas por Gesine Welnmiller y la capitaneada por Peter Eisenman y Richard Serra.

El proyecto de Welnmiller plantea una propuesta parecida en su concepto general al proyecto de Cristine Jakob para el concurso de la primera fase, sobre un plano horizontal escavado se disponen 18 bloques de piedra extraídos de otras tantas canteras de regiones de Europa, coincidiendo con los lugares de donde procedían los judíos exterminados en los campos de concentración. Estos grades bloques que aparentemente parecían estar dispuestos al azar, permitían desde determinados puntos de vista formar la estrella de David.

El proyecto, que a la postre sería designado como ganador y posteriormente fue ejecutado,⁶ planteaba una gran superficie ligeramente ondulada formada por una retícula de 2700 bloques de hormigón, que en la propuesta del concurso eran 4000. Su altura variable permitía formar el plano ondulado de la superficie. El monumento no tiene puerta ni de entrada ni de salida, se conforma como un gigantesco laberinto que pretende provocar en el visitante la sensación de inseguridad para encontrar la salida. El artista Richard Serra dimitió como parte del equipo al no admitir los condicionantes que se impusieron al proyecto para ser ejecutado, que anulaban parte de los conceptos fundamentales de la idea. Entre las imposiciones estaba reducir el tamaño de la intervención y el número de los bloques de hormigón.

El proyecto que propone S.U. para esta segunda fase del concurso, es una evolución lógica de su propuesta formada por las cuatro grandes vigas. En este caso, y siguiendo algunas de las recomendaciones del jurado de la primera fase que cuestionaba la eficacia de los efectos de sombra con los textos, se propone cubrir el espacio central. El proyecto pasa a ser un prisma de base cuadrada y una altura que irá variando al igual que el tamaño de la planta.

[6] El monumento al Holocausto fue inaugurado el 9 de mayo de 2005 un día después de la celebración de la liberación de Alemania por el ejército de los aliados.

La solución que se presentó a la segunda fase reduce la planta a un cuadrado de 25 x 25 metros y una altura de 10 metros exterior. A diferencia de la opción de la primera fase, las vigas horadadas se apoyan directamente sobre el suelo y la entrada se realiza por cada una de las esquinas del prisma. Interiormente la única luz que debía iluminar el espacio debía ser la que entrara por las perforaciones de los textos y por las cuatro entradas. Se perseguía crear un espacio vacío, opresivo y frío pensado para favorecer la reflexión y la contemplación, se trata de un proyecto donde lo sensorial cobra un gran protagonismo. Espacio que nos recuerda los creados para su Museo Judío de Berlín⁷, en concreto la torre del Holocausto y el patio de las hojarascas formado por 10.000 máscaras obra del artista Menashe Kadishman, el primero pensado como un espacio desnudo y frío, con una única luz cenital y el segundo repleto de máscaras de acero que crujen al paso del visitante.

Topografía del terror, Berlín. 2005

La serie de estos proyectos dedicados al Holocausto se cierra con esta propuesta de 2005 denominada Topografía del Terror y que se localizaba sobre unos terrenos en los que S.U. ya realizó un concurso en 1984. Esta propuesta no responde a ningún concurso ni encargo, se trata de un trabajo teórico coincidiendo con la paralización de las obras del edificio que ganó el concurso y cuyo autor es Peter Zumthor. De esta última propuesta se conservan varias soluciones, que van variando en la altura del edificio y en la implantación en el solar.

Aquí vamos a estudiar la opción más extrema y numerada como III. El proyecto tiene un programa más complejo que el monumento al Holocausto, ya que incluía una zona de museo, salón de actos y documentación. Centrándonos en la parte superior, la que corresponde al lugar de la memoria, aparentemente se parece a las dos analizadas anteriormente. La mayor diferencia es que el espacio se convierte en un gran vacío, un inmenso prisma de 25 x 25 metros de lado y una altura de 120 metros. Como en el primer caso, este espacio no está cubierto, consigue la oscuridad por la extrema altura de las paredes del prisma de acero corten.

“Para que exista el vacío necesitamos del recuerdo de lo lleno”⁸. Con este proyecto Simon Ungers quiso plasmar el que a la postre sería uno de sus últimos homenajes al país que lo vio nacer. Este inmenso vacío que plasma este proyecto es el mismo que sufrió él desde que fue eliminado del concurso y que le provocó un estado anímico complejo que no pudo superar pese a los grandes esfuerzos de todos los que le conocían, en especial su familia y su gran amiga Margarita Blanco. El último dibujo de esta serie está fechado el 11 de enero de 2006, dos meses antes de su fallecimiento.

[7] El Museo Judío de Berlín fue inaugurado en 2001 y es obra del arquitecto judío Daniel Libeskind.

[8] Rodríguez Ibañez, M (2000) El vacío y la nada en el arte. En referencia al texto de Bergson: “en tanto que era presencia y ahora es ausencia”



Figura 12: Perspectiva exterior de la última versión para Topografía del Terror. 2005 Archivo Simon Ungers

Bibliografía

- Art Cologne (1992) n^o 26. Colonia: Art Cologne Internationaler Kunstmarkt
- BACHELARD, G. (2006). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAHAMON, A. (2002). Mini house. Nueva York: Harper Collins Publishers
- BENJAMIN, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca.
- BRINKMANN, U. (2001). "Simon Ungers-Ferrous Forms, in Berlin" en *Bauwelt* 34.2001
- BROCKHAUS-ARAYA, I. (2001). Das Hausbuch. Berlin: Phaidon-Verl
- BUCHOLTZ, E. et al. (2006). Realisierungswettbewerb Topographie des Terrors, Berlin: 309 Entwürfe-Katalog zur Ausstellung der Wettbewerbsarbeiten. Berlin: Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung
- CRISTIAN FLICK, F. (2010). Bruce Nauman. Colonia: Dumont Bucheverlag.
- DIETER WEISS, K. (1983). "Quadratur des Wohnens" en *Bauwelt* 6
- ELSER, O. (2008). Simon Ungers, Heavy Metal. Frankfurt: Deutsches Architekturmuseum.
- FOOS, P. (2001). Ferrous Forms, Simon Ungers. Berlin: Aedes.
- HEIMROD, U., SCHULUSCHE, G., SEFERENS, H. (1999). Der Denkmalstreit–das Denkmal?: die Debatte um das "Denkmal für die ermordeten Juden Europas": eine Dokumentation. Berlín: Philo
- KIEREN, M. (2006). O. M. Ungers, Kosmo der Architectur. Berlin: Neuen Nationalgalerie, Museen zu Berlin.
- MARTÍ ARÍS, C. (2006). Silencios elocuentes. Barcelona: Edicones UPC.
- MORTON, D. (1987). "On the wall" en *Progressive Architecture*, abril 1987.
- SEWING, W. (2004). Architecture: sculpture. Munich: Prestel Verlag
- TOY, M. (1997). Frontier: artists & architects. *Architectural Design*, n 128. Londres: Academy Editions
- TOYKA, R. (1996). Patina. Hamburgo: Junius Verlag
- URBACH, H. (1998). Simon Ungers. Barcelona: Gustavo Gili.
- VIRILIO, P. (1988). Estética de la desaparición. Barcelona: Barcelona.
- VIRILIO, P. (2008). Bunker archaeology. Nueva York: Princeton Architectural Press.