

Projects for a landscape of memory: The Auschwitz-Birkenau Memorial Competition

The competition for the Auschwitz-Birkenau Memorial, started in 1957, represents a milestone in the reflection on the meaning of an architectural landscape of memory in the second half of the 20th century. The projects that were presented in the different phases of the contest, which lasted ten years until 1967, contain not only a strong formal charge but also an important conceptual search to symbolically reflect and synthesize, through architectural and landscape elements, the footprint of all the horror that had been lived in the Polish Death Camp. Among all of them stands out the project "The Road", developed by the team led by the architect Oskar Hansen, a proposal that, if it had been carried out, would have marked a new meaning in the architectural landscape project in its relationship with avant-garde plastic movements. However, the end result of the competition was the construction of a mere commemorative monument of little character, thus missing a great opportunity in the research and development of contemporary architectural landscapes.

Auschwitz-Birkenau Memorial – Landscape of memory - Oskar Hansen - The Road – Open Form

El concurso para el Memorial de Auschwitz-Birkenau, iniciado en 1957, representa un hito en la reflexión sobre el sentido de un paisaje arquitectónico de la memoria en la segunda mitad del siglo XX. Los proyectos que se presentaron en las diferentes fases del concurso, que se alargó diez años hasta 1967, contienen no solo una fuerte carga formal sino una importante búsqueda conceptual por reflejar y sintetizar de manera simbólica, mediante elementos arquitectónicos y de paisaje, la huella de todo el horror que se había vivido en el campo de exterminio polaco. De entre todos ellos destaca el proyecto "The Road", del equipo dirigido por el arquitecto Oskar Hansen, una propuesta que, de haberse realizado, hubiese marcado un sentido nuevo en el proyecto de paisajes arquitectónicos en su relación con los movimientos plásticos de vanguardia. Sin embargo, el resultado final del concurso fue la construcción de un mero monumento conmemorativo de escaso carácter, perdiendo así una gran oportunidad en la investigación y el desarrollo de los paisajes arquitectónicos contemporáneos.

Memorial Auschwitz-Birkenau – Paisaje de la memoria - Oskar Hansen - The Road – Forma Abierta

Dario Álvarez
Álvarez

Proyectos para un paisaje de la memoria

El Concurso para el Memorial de Auschwitz-Birkenau

DOI: 10.20868/cn.2021.4752

Introducción

La II Guerra Mundial generó la construcción de innumerables monumentos conmemorativos, de entre los que podemos resaltar algunos por su especial significación, como el de los Mártires de las Fosas Ardeatinas en Roma (N. Aprile, C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Fiorentino, G. Perugini, 1944-49), o los numerosos que se realizaron en países del Este, como los de Podgarić (D. Džamonja, V. Veličković, 1967) y Tjentište (M. Živković, R. Radović, 1971) en la antigua Yugoslavia, también los que se construyeron en los propios campos de concentración, como los de Treblinka (F. Duszeńko, F. Strynkiewicz, A. Haupt, 1964), Majdanek (V. Tolkin, 1969) y Belzec (A. Solyga, Z. Pidek y M. Roszczyk, 2004) en Polonia o Esterwegen (Wes Landscape Arch, 2011) en Alemania. La conmemoración del episodio más terrible de la guerra, el Holocausto, ha continuado hasta nuestros días, con obras notables como el Monumento a los judíos asesinados en Europa de Peter Eisenman en Berlín (2005), el Monumento en memoria de las víctimas judías en Austria de Rachel Whiteread en Viena (2000), el Memorial de la Shoah en Bolonia de SET Architects (2016) o el Monumento al Holocausto en Ottawa de Daniel Libeskind (2017).

En este vasto conjunto de proyectos cabe destacar uno por su profundo sentido y por la complejidad de su génesis, el concurso para la construcción del Memorial de Auschwitz-Birkenau, uno de los procesos proyectuales más interesantes de la segunda mitad del siglo XX, en su intento por conmemorar uno de los episodios más siniestros de II Guerra Mundial: los restos del campo de exterminio abandonado se convirtieron en lugar de debate arquitectónico y de experimentación de mecanismos formales y espaciales de activación la memoria.¹

Se han realizado diversas publicaciones sobre el concurso, entre las que podemos mencionar las de Muthesius (2002 y 2016), Simoncini (2012), Pietrasik (2014), Maliszewska (2017) y Molina Iniesta (2019); todas ellos aportan una interesante visión crítica, destacando la de Simoncini, uno de los protagonistas del concurso, por su detallada crónica de todo el proceso. Sin embargo, este artículo pretende ahondar más en el tema y aportar una lectura de cómo en las diferentes fases del concurso se propuso la realización de un complejo paisaje arquitectónico de la memoria, aunque finalmente todo se fue diluyendo hasta concluir con la construcción de un monumento convencional, quedando por el camino algunos proyectos realmente brillantes.²

El campo de Auschwitz-Birkenau

Para Zygmunt Bauman (2006) los campos de exterminio nazis no fueron sino una extensión rutinaria de un sistema fabril:

En lugar de producir mercancías, la materia prima eran seres humanos, y el producto final era la muerte, tantas unidades al día consignadas cuidadosamente en las tablas de producción del director. De las chimeneas, símbolo del sistema moderno de fábricas, salía humo acre producido por la cremación de carne humana. La red de ferrocarriles, organizada con tanta inteligencia, llevaba a las fábricas un nuevo tipo de materia prima. Lo hacía de la misma manera que con cualquier otro cargamento. En las cámaras de gas, las víctimas inhalaban el gas letal de las bolitas de ácido prúsico, producidas por la avanzada industria química alemana. Los ingenieros diseñaron los crematorios, y los administradores el sistema burocrático, que funcionaba con tanto entusiasmo y tanta eficiencia que era la envidia de muchas naciones. Incluso el plan

dario@tap.uva.es
Dr. Arquitecto
Catedrático
Composición
Arquitectónica
Departamento
de Teoría de la
Arquitectura
y Proyectos
Arquitectónicos
Escuela Técnica
Superior de
Arquitectura
Universidad de
Valladolid

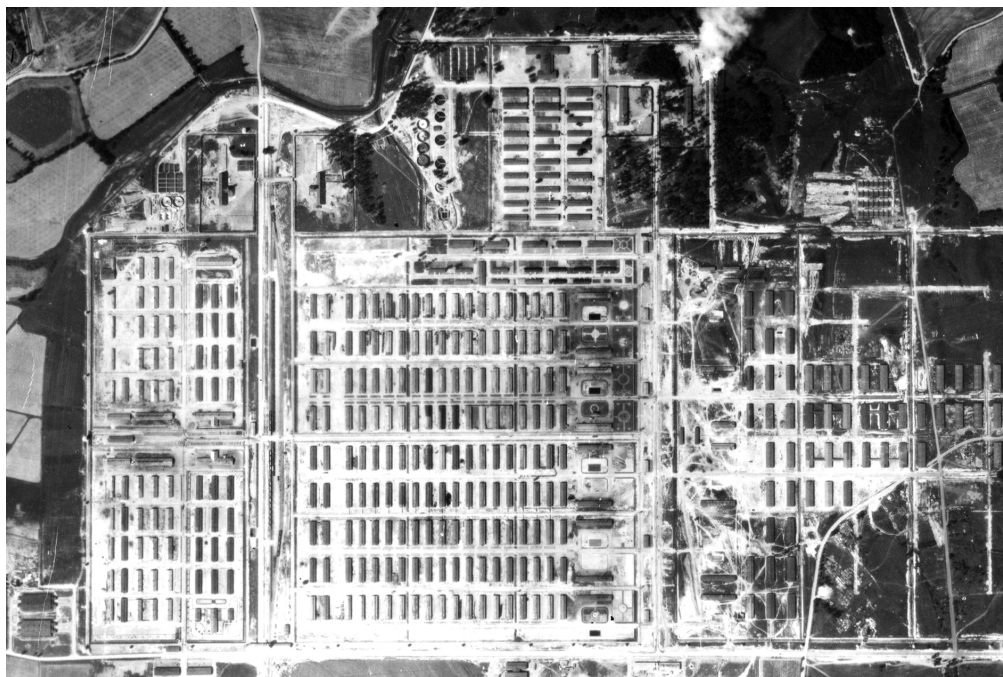


Figura 1. Campo de Auschwitz II - Birkenau. Fotografía aérea de la RAF, 1944. Referencia web: https://es.wikipedia.org/wiki/Auschwitz#/media/Archivo:Auschwitz_aerial_view_RAF.jpg

en su conjunto era un reflejo del espíritu científico moderno que se torció. Lo que presenciarnos no fue otra cosa que un esquema masivo de ingeniería social (Bauman 2006:15).

El paradigma era, para Bauman, el epicentro del terror, el campo de exterminio de Auschwitz en Polonia,

una gran instalación con más de cien mil personas alojadas en ella, entre las que se contaban prisioneros de todo género, incluso los que no eran judíos, así como trabajadores en régimen de esclavitud, no destinados a terminar en las cámaras de gas (Bauman 2006:57).

Auschwitz fue una enorme fábrica que se nutría de una materia prima humana y que funcionaba de manera terriblemente eficaz. El complejo contaba con tres campos (*lager*), Auschwitz I, II y III. El KL Auschwitz II - Birkenau estaba en Brzezinka, a unos 3 kilómetros de Auschwitz I; esta segunda parte del campo se comenzó a construir en 1941 en un terreno de 140 has., totalmente rodeado por una alambrada electrificada, una zona enorme con una organización perfecta, con una estructura similar a la de un campamento militar romano, las huellas arqueológicas podrían interpretarlo como tal. El campo contenía varias secciones perfectamente organizadas: campo de mujeres, campo de hombres, campo de gitanos, instalaciones de almacenamiento para artículos confiscados, cámaras de gas y hornos crematorios. La fotografía aérea del campo tomada por la RAF en 1944 (figura 1) muestra una

estructura de ciudad-industria pensada para el exterminio que resulta inquietante.

Auschwitz estuvo funcionando a pleno rendimiento hasta que, en enero de 1945, los nazis, ante la deriva que tomaba la guerra, realizaron ejecuciones masivas de presos y abandonaron el campo. El 27 de enero las tropas soviéticas entraron en Auschwitz y liberaron a 7.000 prisioneros que todavía permanecían allí en unas condiciones infrahumanas. Los momentos más terribles de su estancia en Auschwitz que Primo Levi (1958) relata en su libro, de imprescindible lectura, *Si esto es un hombre*, no son solo los del funcionamiento del campo, sino el tiempo posterior al abandono de los nazis, el momento en el que la fábrica dejó de funcionar y toda la miseria quedó al descubierto. Desde el mismo momento de su liberación el campo de Auschwitz se convirtió en uno de los paisajes de la memoria más intensos de la historia de la humanidad.

En 1947 se creó en Auschwitz I un museo con elementos personales de las víctimas, pero el campo de Birkenau se dejó en estado de total abandono, solo una urna conmemorativa en la zona de los crematorios recordaba las atrocidades cometidas. En 1952 un grupo de prisioneros judíos supervivientes del campo, encabezados por el polaco Tadeusz Hołuj, constituyeron el IAC, International Auschwitz Committee, con la intención de promover la construcción de un Monumento Internacional a las Víctimas del Fascismo en el campo de Birkenau. En 1957 se publicó en la prensa un demoledor artículo anónimo (escrito seguramente por un antiguo prisionero) titulado

“Muerte de Birkenau”, denunciando el estado de abandono del campo:

Todo el complejo ha desaparecido y el campo de mujeres es una ruina que no importa a nadie. El campo de las mujeres era una pequeña parte de todo el campo, pero si solo esa pequeña parte pudiera salvarse... Pero ahora, solo dos años después, es realmente difícil encontrar rastros del campo real. Las paredes vencidas de los barracones, las cubiertas colapsadas, la maleza que crece en el interior de los barracones y una gruesa alfombra de camomila que crece literalmente en cada franja de tierra entre los barracones, esto es Birkenau hoy. En dos años como máximo Birkenau desaparecerá por completo. Lo único que quedará probablemente será... la camomila. Y la abundante maleza (Pietrasik, 2010:39).

En 1957 el IAC, en colaboración con la UIA (Unión Internacional de Arquitectos), convocó un concurso internacional para la construcción del citado monumento; a tal efecto, el IAC creó un comité cultural internacional de asesores (Simoncini:11), formado por personajes de la talla del compositor ruso Dimitri Shostakovich, el músico español Pau Casals, el escritor francés François Mauriac (que había formado parte activa de la Resistencia), el físico y Premio Nobel danés Niels Bohr y el escritor y pintor italiano Carlo Levi, fundador del Grupo de “Los seis pintores de Turín”, que había sido depurado por el fascismo por su condición de judío. Al mismo tiempo se nombró un jurado compuesto por representantes de cuatro importantes organizaciones internacionales: los escultores Henry Moore y Auguste Zamosky, por la Unión Internacional de Artistas Plásticos, los arquitectos Jacob Bakema (Van den Broek & Bakema) y Giuseppe Perugini (que había formado parte del equipo que

pocos años antes había realizado el Monumento de las Fosas Ardeatinas en Roma) por la UIA, Pierre Courthion y Lionello Venturi, por la Asociación Internacional de Críticos y Odette Elina y Romuald Gutt por la IAC. Aparentemente se trataba de un jurado independiente, pero en realidad estaba totalmente controlado por el Partido Comunista polaco y el Gobierno de Polonia. Como presidente del jurado se eligió al escultor Henry Moore, una figura indiscutible, con la intención de dar al concurso una imagen más abierta e internacional.

El jurado fue muy preciso a la hora de establecer los criterios del concurso. El proyecto debía construirse en la zona de los crematorios en ruinas y no ocupar el resto de los terrenos del campo de Birkenau, debía tener un carácter monumental y ser comprensible para cualquier visitante, además de ser apto para cualquier tipo de ceremonia, concentración, acto conmemorativo o práctica litúrgica. Finalmente, al margen de cualquier otro simbolismo, el proyecto debía aludir directamente a la “vida, sufrimiento, lucha y muerte de los millones de víctimas del campo” (Pietrasik, 2010:41).

El jurado de este concurso se reunió en tres ocasiones: la primera en Auschwitz en abril de 1958, la segunda en París, en noviembre del mismo año, y la tercera en Roma en mayo de 1959, dando así inicio a un proceso que se alargaría durante una década (Simoncini: 2012).

La visita que el jurado hizo a Auschwitz en abril de 1958 fue muy significativa, especialmente por algunas fotos que tomó el propio Henry Moore (figura 2) y que testimonian el estado de abandono en el que se encontraba un lugar tan emblemático de la memoria.

Figura 2. Fotografía del campo de Birkenau tomada por Henry Moore en abril de 1958. Referencia web: <https://www.henry-moore.org/about-henry-moore/timeline#>



La primera fase del concurso

A la primera fase del concurso se presentaron 462 propuestas, en las que participaban un total de 685 arquitectos y artistas. En la primera reunión el jurado seleccionó siete proyectos de tres equipos polacos, tres italianos y uno de Alemania occidental; entre ellos destacaron los proyectos de tres equipos, dos italianos, liderados por los arquitectos Giorgio Simoncini y Julio Lafuente (español afincado en Roma), y uno polaco, liderado por el arquitecto Oskar Hansen, que marcarían el desarrollo futuro del concurso y del monumento finalmente construido.

El equipo de Simoncini, con los arquitectos Tommaso Valle, Mauricio Vitale y el escultor

Pericle Fazzini, planteaba un paisaje arquitectónico cercano al universo metafísico de Giorgio de Chirico, con unos muros delimitando un recinto rectangular en el que se adentraban las vías del ferrocarril, que se detenían ante un hito visible desde todo el campo (fig. 3), un elemento vertical a modo de “estela”, formado por 23 bloques de piedra entrelazados. En paralelo a las vías, y separado de ellas por una línea de postes de hierro, un camino peatonal permitía acceder al interior de ese recinto, como en un recorrido ceremonial, concluyendo en una gran plataforma, ideada por Fazzini como un gran relieve en bronce con las huellas de cuerpos humanos.

Las imágenes, a pesar de su abstracción, poseen una gran solemnidad y parecen anticipar el concepto de “ciudad análoga” que años más tarde enunciara Aldo Rossi y que desarrollaría en proyectos como el Cementerio de San Cataldo de Módena.

El equipo de Lafuente, con los escultores Andrea y Pietro Cascella, proponía un simbólico tren de la muerte compuesto por veintitrés vagones realizados en hormigón, representando las nacionalidades de los asesinados en el campo, una imagen escultórica, aunque con una disposición arquitectónica unida al sentido inquietante de las vías del tren. Lafuente había hecho proyectos tan relevantes como el Santuario de Collevaleza (1953), y más adelante realizaría algunas propuestas tan fascinantes como la del hotel en los acantilados de Gozo en la isla de Malta (1967), todo un manifiesto a favor de una arquitectura integrada en el paisaje, reinventando la forma natural de una manera arriesgada y poética.

El equipo polaco de Hansen, con su esposa Zofia Hansen, arquitecta, y los artistas Jerry Jarnuszkiewicz, Julian Pałka y Lechoslaw Rosinski, presentó un proyecto, con el lema *Slab Monument*, que proponía un sistema lineal de acceso al campo mediante una estrecha banda negra de asfalto (Simoncini: 38), en la que quedaban embebidas las vías, que llegaba hasta la zona de los crematorios, en donde se planteaba una gran plataforma rectangular de 200 x 100 metros con una cripta de la misma forma, y a los lados la impronta de los crematorios recortada en la plataforma, concebida a modo de losa de una monumental tumba (figura 4).

Lo novedoso del proyecto radicaba en que la plataforma estaría construida mediante tierra electro-petrificada, un método recientemente inventado por el científico polaco Romuald Cebertowicz, que parecía congelar

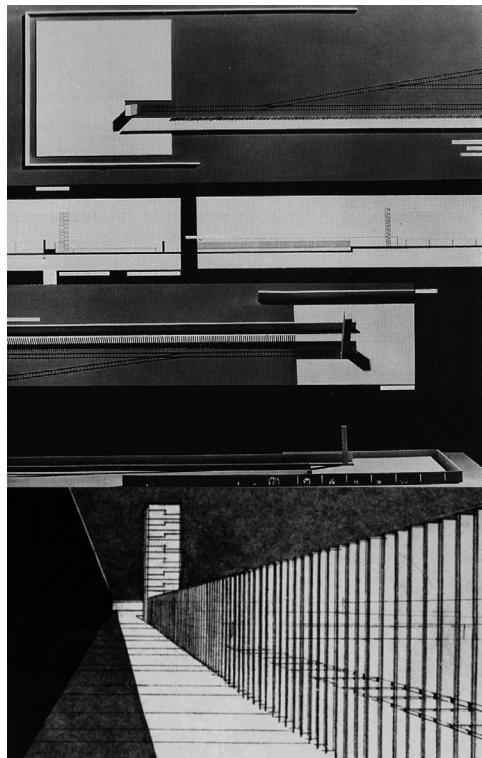


Figura 3. Proyecto equipo Simoncini, abril 1958 (Simoncini: 2012, il. 2 y 3)

el paisaje, deteniendo así el tiempo y la memoria en el instante mismo de la acción, transformando la tierra en donde se habían producido los crímenes en un elemento arquitectónico: la petrificación de esta franja de tierra la convertiría en una lápida masiva, haciendo que el suelo permaneciera inalterable por el paso destructivo del tiempo, un proceso altamente tecnológico

Figura 4. Proyecto equipo Hansen, abril 1958. Panel con planta general y vista de la entrada al campo. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

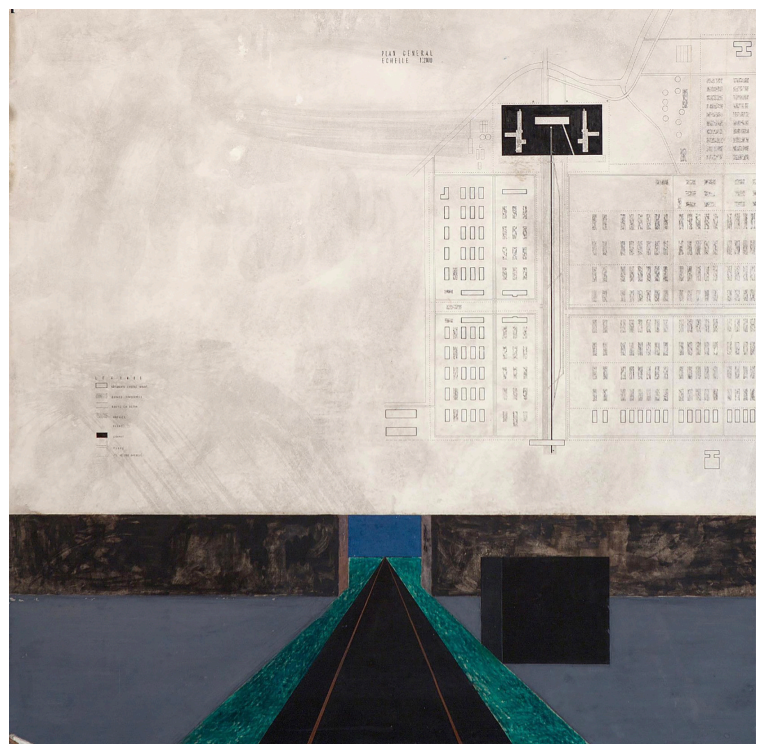
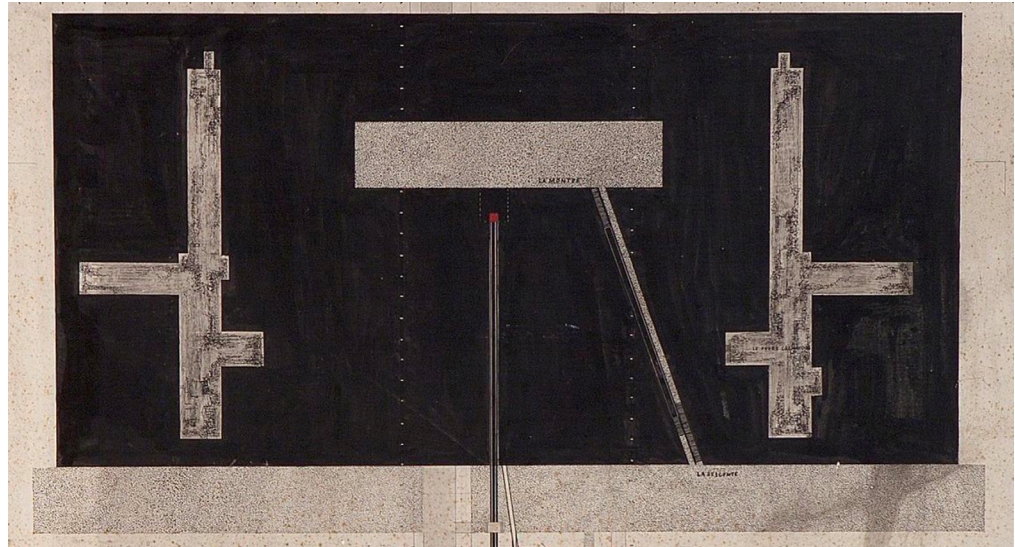


Figura 5. Proyecto equipo Hansen, abril 1958. Planta de la plataforma con los restos de los crematorios. Referencia web: <https://artmuseum.pl>



para un resultado con una fuerte carga simbólica. La gran losa de tierra (figura 5) funcionaba como una barrera contra la que se estrellaban las vías, aumentando la sensación de detención del tiempo, para culminar el rito en una cripta rectangular rehundida, a la que se accedía por una rampa en diagonal situada a un lado, un espacio abierto en el interior de la plataforma pensado para la celebración de ceremonias conmemorativas y para albergar cenizas procedentes de otros campos.

Hansen había iniciado sus estudios de arquitectura tras la II Guerra Mundial y en 1948 había viajado a París para colaborar con el arquitecto Pierre Jeanneret y con el pintor Fernand Léger, iniciando así una carrera en la que el arte y la arquitectura estarían estrechamente unidos. En 1949 Hansen participó activamente en el CIAM de Bèrgamo, criticando abiertamente a Le Corbusier por dedicarse a diseñar objetos en lugar de proyectar ciudades. Posteriormente, el primer premio obtenido en un concurso para proyectar un conjunto de viviendas para 5.000 habitantes le valió poder visitar y conocer personalmente

a Henry Moore, que fue para él todo un descubrimiento. Hansen se entusiasmó con el trabajo de Moore, que rompía con el sentido tradicional cerrado de la escultura clásica introduciendo espacio en su interior (Evak: 2010), un argumento que tendría mucho que ver con el concepto que Hansen elaboraría años después, la *Open Form*, Forma Abierta, que sería la base de su pensamiento y de su producción arquitectónica y plástica.

La propuesta de la losa de tierra fue acogida con entusiasmo por el jurado y por la IAC, aunque el propio equipo de Hansen no la consideraba del todo satisfactoria, porque se trataba de un elemento demasiado inerte como para convertirse en un símbolo contemporáneo, lo que llevaría a un cambio radical en la siguiente fase del concurso.

La segunda fase del concurso

Los siete equipos seleccionados fueron invitados a desarrollar sus proyectos en una segunda fase en la cual el jurado, reunido en París en noviembre de 1958, eligió los proyectos de los tres equipos antes mencionados, que habían introducido variaciones sustanciales sobre sus ideas iniciales.

El segundo proyecto de Simoncini, Valle, Vitale y Fazzini introducía una gran banda de acceso rehundida, que comenzaba de forma plana pero que se iba curvando a medida que avanzaba (figura 6), haciendo que el visitante se moviera físicamente por debajo del nivel del suelo del campo, para conducirlo desde la puerta de entrada hasta la zona de los crematorios, en donde se planteaban rampas de acceso para recuperar el nivel del terreno (figura 7). En la plataforma final, el escultor Fazzini desarrollaba la idea contenida en el primer proyecto, una fascinante topografía

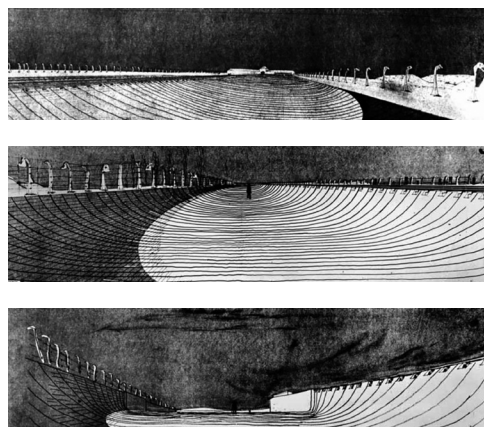


Figura 6. Proyecto equipo Simoncini, noviembre 1958. Recorrido de acceso al monumento (Simoncini, 2012: il. 16)

escultórica hecha con vaciados de cuerpos humanos de grandes dimensiones (figura 8), a modo de paisaje de la tragedia, que recuerda la disposición de un enterramiento y que parece evocar los huecos dejados por los cuerpos descubiertos en las excavaciones de Pompeya; una plataforma de la memoria que habría conmovido a los visitantes de haberse realizado. El equipo de Lafuente y los hermanos Cascella desarrollaba su idea inicial y la reforzaba mediante una referencia simbólica:

Todos los días llegaban a Auschwitz, desde 23 países, los trenes cargados de desesperación y resignación. Solo el tren, el vagón, por su increíble presencia en este lugar de sufrimiento y martirio, puede expresar de una forma perpetua y emocionante la proporción del crimen perpetrado. El vagón fue la antecámara del infierno. Hemos fijado esta idea en vagones que transforman en monolitos de cemento y hierro los sarcófagos de 23 pueblos. El panorama no debe cambiar, con su triste y terrible sentido de organización y desoladora eficacia, de estación para la clasificación de "material humano". Un tapiz de cadenas que cubre la rampa delante de los vagones acentuará plásticamente y táctilmente (caminando encima) el trágico paisaje. Pero la firme e inquebrantable voluntad de oponerse al deseo de aniquilamiento de los nazis debe siempre estar presente en este lugar: es la Barrera Butoir, que corta el camino a esta marcha hacia la muerte. Simbolizan la unión y la resistencia, el combate común, expresan el deseo de todos los pueblos (Lafuente, 1958:42).

La Barrera se construiría en granito gris de Polonia, con un texto grabado en francés, *Plus jamais d'Auschwitz* (Nunca más Auschwitz); los vagones de hormigón llevarían el nombre de cada país en bajorrelieve; las esculturas de unión de los vagones se realizarían en acero que se iría oxidando para hacer visible el paso del tiempo sobre el monumento (figura 9).

Hansen y su equipo presentaron un nuevo proyecto, aun más radical que el primero, con el lema *The Road*, sin duda alguna el más interesante de todo el proceso del concurso (Molina 2019), incluido el monumento finalmente construido. El proyecto dejaba a un lado los dos elementos icónicos del campo, la puerta de entrada y las vías del ferrocarril, e introducía una gran diagonal con un ángulo de 60°, una gigantesca plataforma realizada en granito negro de 1 kilómetro de largo y 70 metros de

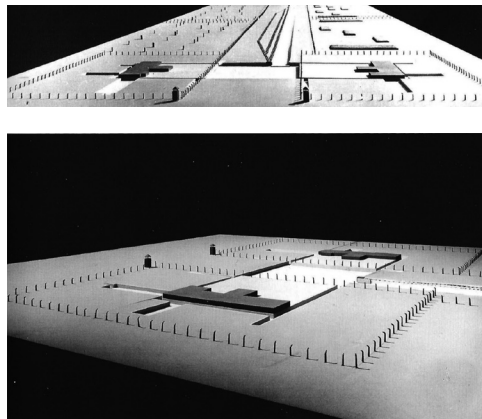


Figura 7. Proyecto equipo Simoncini, noviembre 1958. Maqueta del monumento. (Simoncini, 2012: il. 19)

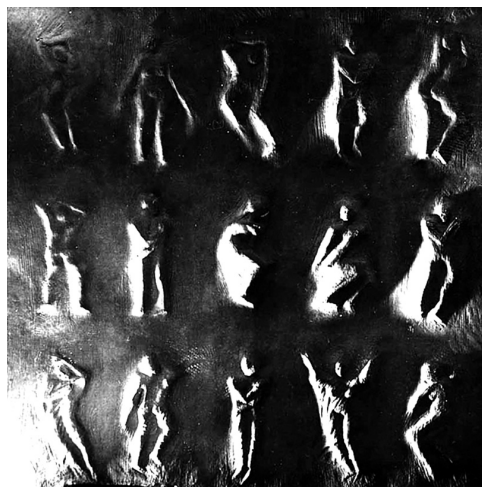


Figura 8. Proyecto equipo Simoncini, noviembre 1958. Modelo de la plataforma de Fazzini con relieves de cuerpos (Simoncini, 2012: il. 22)

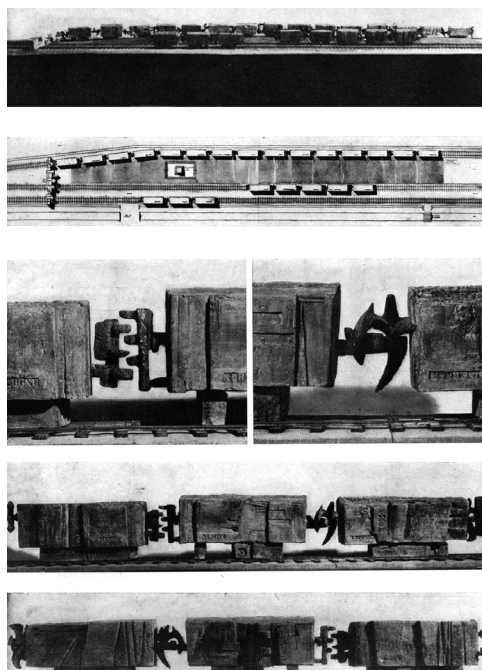


Figura 9. Proyecto equipo Lafuente, noviembre 1958 (Lafuente, 1958: 43)

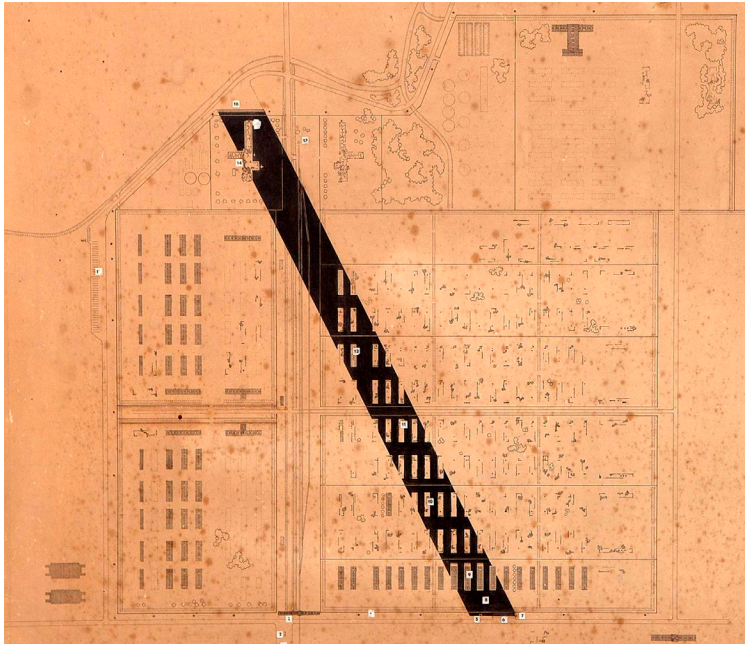


Figura 10. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Planta general. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

ancho (Hansen 1961), elevada aproximadamente 1,50 metros sobre el nivel del terreno, que atravesaría todo el campo hasta llegar a la zona de los crematorios (figura 10).

El proyecto negaba todo protagonismo a la puerta de Auschwitz-Birkenau, la “puerta de la muerte”, que permanecería simbólicamente cerrada: nadie entraría nunca más por la puerta, ni nadie se movería por las vías del tren de la muerte, de esta forma el tiempo quedaría congelado en el campo para siempre, preservando así intacta la trágica memoria del lugar. Quedaría la perspectiva de los raíles y la vista de la puerta a distancia

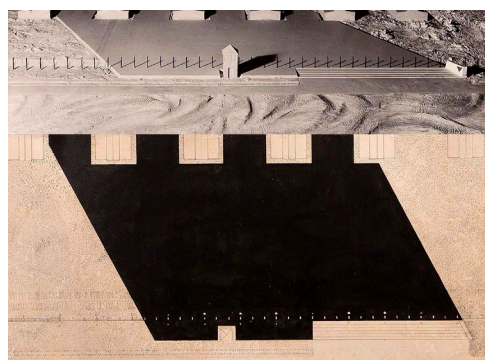


Figura 11. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Detalle planta y maqueta del inicio de la plataforma con la escalinata. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

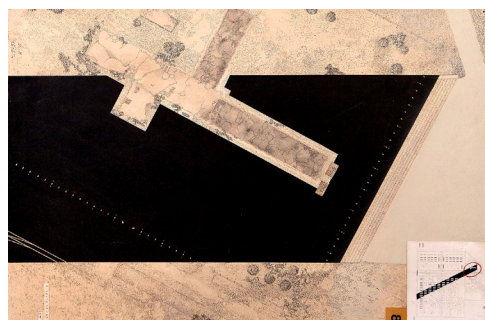


Figura 12. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Detalle planta del final de la plataforma con uno de los crematorios y la escalinata de salida. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

desde el interior del recinto. La calle-plataforma lo atravesaría todo, enmarcando los restos de los barracones, de las letrinas, de las chimeneas, para llegar hasta las cámaras de gas y los crematorios; la plataforma podría servir como soporte para todo tipo de signos, recuerdos o evocaciones, dejados por los visitantes (Hansen 1961).

El proyecto, a pesar de su aparente sencillez, era de una enorme complejidad conceptual. Al cerrar la puerta, imagen icónica donde las haya del holocausto, con los raíles adentrándose en el campo, se cerraba uno de los episodios más terribles de la II Guerra Mundial y se negaba a los visitantes la posibilidad de entrar por el mismo sitio por el que habían entrado millón y medio de personas para no volver a salir, y terminar convertidos en cenizas; de esta manera se protegía una memoria que corría el riesgo de convertirse en costumbre y moda, e introducía un concepto totalmente diferente, al obligar al visitante a moverse por el perímetro del campo alambrado hasta iniciar el recorrido por la banda diagonal, tras subir una escalinata y situarse sobre la plataforma (figura 11). Tras recorrer el kilómetro de distancia el visitante volvería a descender por una escalinata similar a la primera para salir de nuevo a la vida (figura 12), tras hacer un intenso y emocionante recorrido por el tiempo y la memoria.

La gigantesca plataforma funciona en el proyecto como un elemento superpuesto al campo, un elemento arquitectónico con densidad y espesor, una “carretera” figurada que recorre el campo atravesando el tiempo; el color negro introduce un claro sentido funerario, desde una posición aparentemente aséptica, a la vez que hace una cita culta a las vanguardias plásticas, desde las composiciones suprematistas de Malevich o los *Proun* de El Lissitzky (figura 13.1), pasando por las visiones en diagonal de los constructivistas o de la Bauhaus, hasta terminar con las primeras *black paintings* de Frank Stella en los inicios del Minimal Art, anticipándose incluso a algunas obras altamente simbólicas del Land Art como el *Relocated Burial Ground* (1978) de Dennis Oppenheim (figura 13.2), dos bandas de asfalto de 600 metros de longitud cada una formando una gigantesca cruz simbólica en El Mirage Dry Lake de California.

El orden campamental romano de Birkenau, con su *cardo* y su *decumano*, basado en la funcionalidad de la geometría, construía un paisaje destinado a una doble función, la de matar y, sobre todo,

la de “representar el poder que manda matar”. La diagonal de Hansen rompe ese orden implacable, lo subvierte y lo anula, no solo espacialmente, sino desde el punto de vista temporal: el tiempo de la tragedia se interrumpe de una manera violenta, y se genera un nuevo paisaje, sin realmente transformar el existente. La diagonal toma intencionadamente la forma de una banda ancha, no se trata de un paseo o de una mera pasarela, sino de una gigantesca plataforma negra que cruza el tiempo y la memoria de Birkenau, atravesando el campo de este a oeste, recortando y enmarcando todo lo que emerge: las alambradas, las ruinas de las construcciones, de las torres de vigilancia, de los barracones y finalmente, de las cámaras de gas y los crematorios. Una banda de un ancho superior a cualquier calle, para que no haya confusión en la lectura: se trata de una violenta fisura en el campo, neutra y al mismo tiempo dramática. El proyecto no hace concesiones formales, la banda negra lo devora todo, excepto los fragmentos en donde tanto se sufrió. Los huecos rectangulares que deja la banda, perfectamente recortados (figura 14), se asemejan a una partitura de una composición musical contemporánea, que marca un ritmo continuo, pero en el cual se introducen espacios de silencio, los huecos de la memoria de los ausentes y de los supervivientes, una partitura perforada para interpretar una obra trágica, que interroga a la humanidad, como lo hace el Cuarteto para el final de los tiempos compuesto e interpretado por Olivier Messiaen por primera vez en el campo de prisioneros de Görzitz en 1941.

La banda establece una nueva dimensión del tiempo, diferente de la del campo. La geometría del campo marca un tiempo inexorable en su monotonía, en donde las cosas se suceden según lo dispuesto; mientras que la banda va encontrándose con alteraciones, los fragmentos, los recortes, todo funciona a

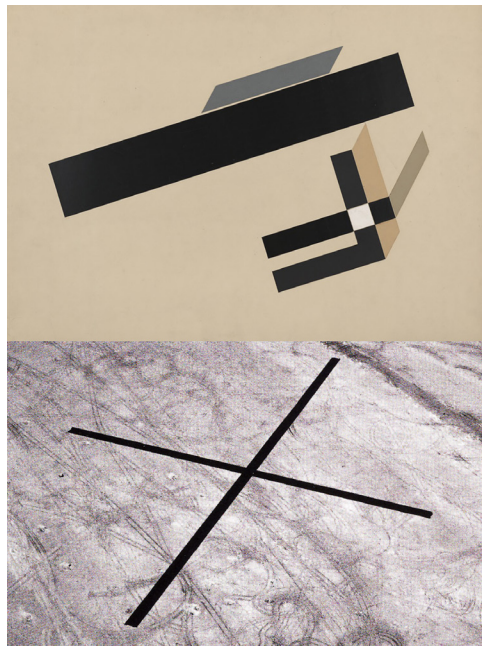


Figura 13. 13.1. El Lissitzky, *Proun 88*, 1922-23. Referencia web: <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=15247>. 13.2. Dennis Oppenheim, *Relocated burial*, El Mirage Dry Lake, California, 1978. Fuente: Tiberghien, Gilles. 1993. *Land art*. Paris: Carré.

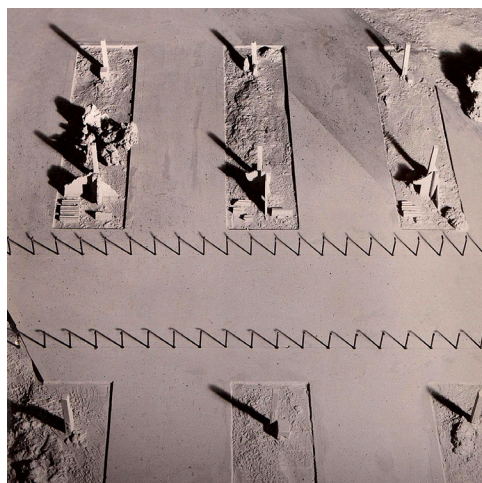


Figura 14. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Detalle de la maqueta con los vacíos rectangulares de los elementos del campo. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

modo de obstáculos que se ponen al visitante para que continuamente se vaya encontrando con la memoria, creando una idea de tiempo discontinuo sobre la certeza continua de la diagonal, lo que supone un gran acierto en el proyecto y una reflexión de enorme calado (figura 15). Caminando por la banda negra, el visitante se mueve por un tiempo manipulado por la arquitectura, cruzándose con el resto

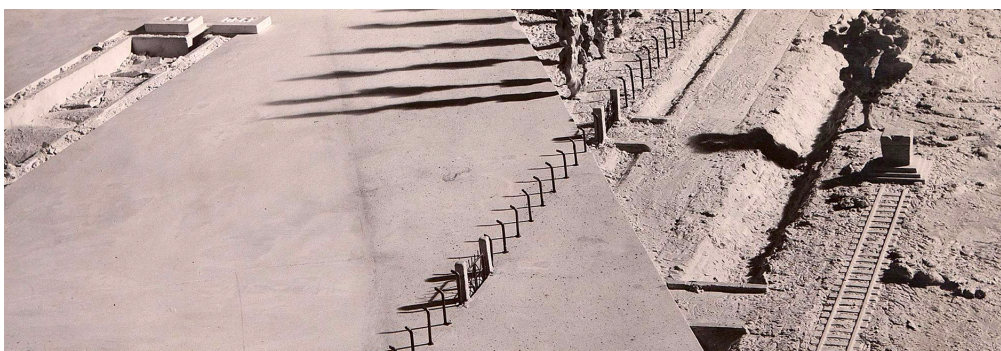


Figura 15. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Detalle de la maqueta. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

Figura 16. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Maqueta de fragmento del proyecto. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

de los elementos, incluidas las vías del ferrocarril, que quedan incorporados y congelados como una parte de la memoria visible.

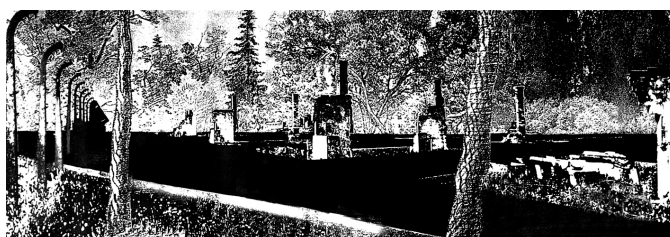
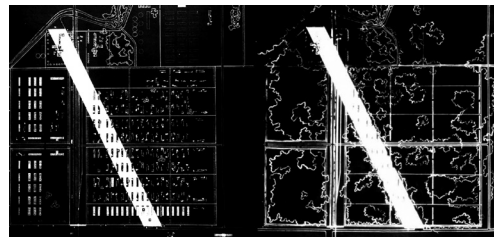
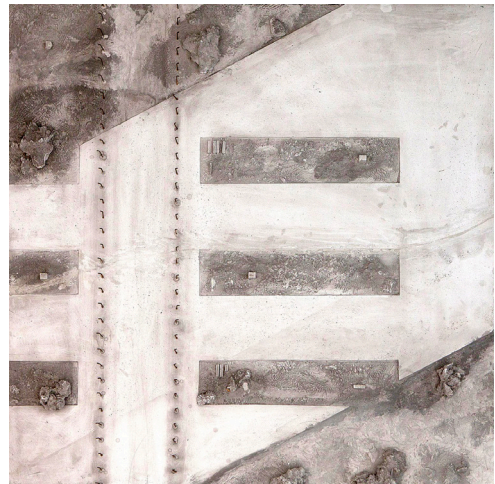
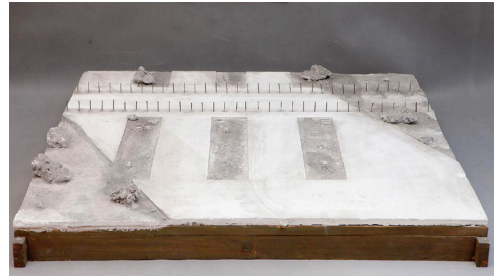
El resto del campo permanece, no es un lugar para el visitante. La banda evita que el espectador pasee por el lugar (figura 16); Birkenau no puede ser un lugar de paseo, ni siquiera de contemplación, debe ser un lugar fisurado por el tiempo, construyendo un drama arquitectónico que evoca la tragedia (figura 17). En palabras de Hansen:

La diagonal cumple el objetivo de mostrar el mecanismo del campo... pero también está destinada a ser algo más: el cruce de la forma, de acuerdo con la idea de la 'Forma Abierta', el cruce que crea el clima para la recepción y la participación, que visualiza el subtexto de las interacciones espaciales. The Road es el lugar para los gestos espontáneos. Si uno quisiera dejar una nota con un nombre, o la figura de un ángel, podría hacerlo por la 'carretera'... El proceso que ocurre fuera de la 'carretera' desempeñaría el papel de un reloj biológico. Habían crecido árboles; vimos incluso pasar corzos y ciervos. Queríamos preservar los elementos en la 'carretera', conservando esta experiencia demasiado humana para otros, al igual que la lava que conserva Pompeya. The Road es una búsqueda de continuidad. Comienza con la vida, pasa por la muerte y luego regresa a otra vida. La vida y la muerte se definen dentro de ella" (Murawska-Muthe-sius 2002).

Figura 17. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Detalle de la maqueta con la banda atravesando la antigua alambrada y dejando los restos del campo recortados en rectángulos. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

Figura 18. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Plantas comparativas de la evolución del paisaje con el paso del tiempo (Evak 2010:48)

Figura 19. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Montajes de la acción del paso del tiempo sobre el proyecto con la plataforma (Evak 2010: 6-7, 32-24 y 52-53)



El área situada fuera de la plataforma asumía su condición de ruina perecedera e iría siendo invadida y devorada por la vegetación y la maleza. De este modo el proyecto oponía intencionadamente dos tiempos distintos: el tiempo estático de la plataforma diagonal y el tiempo dinámico del espacio exterior (figura 18). Con el paso del tiempo físico la banda negra permanecería intacta, mientras que a su alrededor se desarrollaría un paisaje vegetal de crecimiento espontáneo sobre las ruinas, ofreciendo un fuerte contraste con la arquitectura de la plataforma, como se muestra en los montajes del proyecto (figura 19):

El campo original, tan frágil en su construcción que requería una reconstrucción constante para permanecer en estado de ruina, estaba inevitablemente abocado a desvanecerse (Molina, 2019:125).

El proyecto ejemplificaba a la perfección el concepto de *Open Form* que Oskar y Zofia Hansen habían presentado en el CIAM de

Otterlo en 1959 en forma de manifiesto, que fue recibido con entusiasmo por los jóvenes arquitectos que formaban el Team X y el GEAM, Groupe d'Etude d'Architecture Mobile. Los Hansen oponían la Forma Abierta a la Forma Cerrada, con la que los maestros modernos seguían concibiendo sus proyectos, poniendo como ejemplo la Unidad de Vivienda de Marsella de Le Corbusier y el barrio residencial Vällingby de Estocolmo de Sven Markelius, afirmando que la ciudad de Brasilia, también basada según ellos en la Forma Cerrada, se quedaría obsoleta antes de su finalización (O. y Z. Hansen 1961:190).

El proyecto *The Road* no construía un monumento como tal, sino más bien planteaba una idea de “anti-monumento”, para caminar por él y no en torno a él, como aseguraba Hansen (figura 20). No era, por lo tanto, un monumento de forma cerrada, sino una estructura abierta, un verdadero paisaje arquitectónico que utilizaba el espacio y el tiempo como elementos clave; en palabras de Piotr Piotrowski:

El diseño de Hansen dio un vuelco a la actitud autoritaria característica del arte monumental, preferido tanto por los propios artistas como por sus patrocinadores y mecenas. La idea de la ‘forma abierta’, que era el marco teórico del diseño, era una expresión de máximo respeto por la singularidad del lugar y su espacio e historia, la memoria y la percepción humanas, así como la presencia de no ficción con toda la solemnidad debida (Murawska-Muthesius 2010: 26).

La tercera fase del concurso

A pesar de que Henry Moore apostó claramente por el proyecto de Hansen, que le parecía “brillante”, tuvo que ceder a las presiones de los representantes de la IAC que veían la propuesta demasiado abstracta y poco emotiva para el Memorial, de manera que se vio obligado a inventar una excusa para no concederle el primer premio, aludiendo a la complejidad del enunciado de un monumento moderno que estuviera a la altura de los grandes monumentos de la Historia. Todo ello para llegar a una extraña solución de compromiso, proponiendo a los tres finalistas que se agruparan y presentaran un proyecto único conjunto.

Siguiendo esta sugerencia del jurado, los tres equipos presentaron en mayo de 1959 una propuesta firmada por A. y P. Cascella, P. Fazzini, O. y Z. Hansen, J. Jarnuszkiewicz, J. Lafuente, J. Pałka, J. Rosinski,

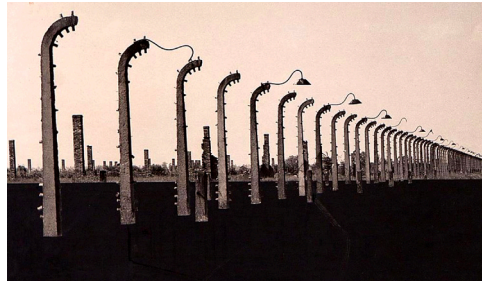


Figura 20. Equipo Hansen, *The Road*, noviembre 1958. Montaje de la plataforma negra atravesando los restos de la alambrada. Referencia web: <https://artmuseum.pl>

G. Simoncini, T. Valle, M. Vitale. El proyecto no dejaba de ser un extraño híbrido de las tres propuestas presentadas por separado, aunque no carente de interés (figura 21), con tres partes: el itinerario de acceso a la zona de los crematorios, un área para las celebraciones, delante de dicha zona, y un espacio sacro con una cripta (Simoncini: 61).

Los Cascella propusieron una escultura en forma de barrera cerrando la entrada al campo, como un elemento de límite; se mantenía la idea de Hansen de la banda en diagonal, aunque con una menor presencia en la globalidad del proyecto; en el borde de las vías se mantenían los vagones de hormigón de Lafuente; en la zona de los crematorios se planteó una gran plataforma sobre la que Simoncini hizo varios diseños, a la manera de una topografía artificial con diferentes zonas, una de ellas una cripta

Figura 21. Proyecto unitario, mayo 1959. Vistas de la maqueta y dibujos de Simoncini (Simoncini, 2012: il. 34, 36 y 37)

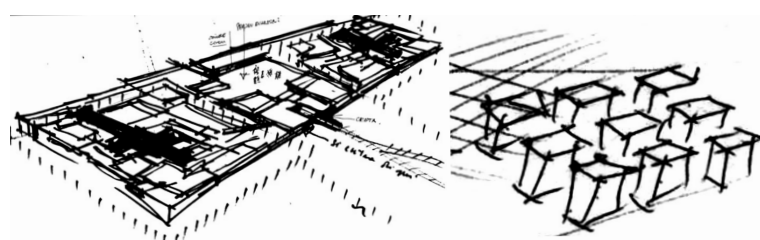
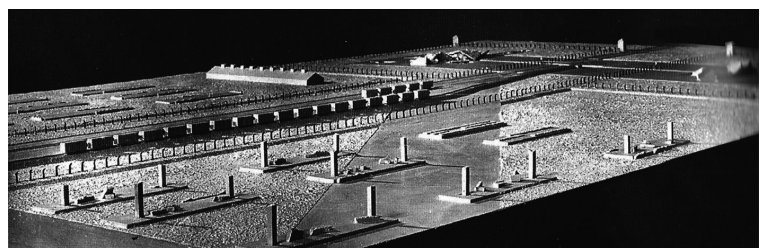
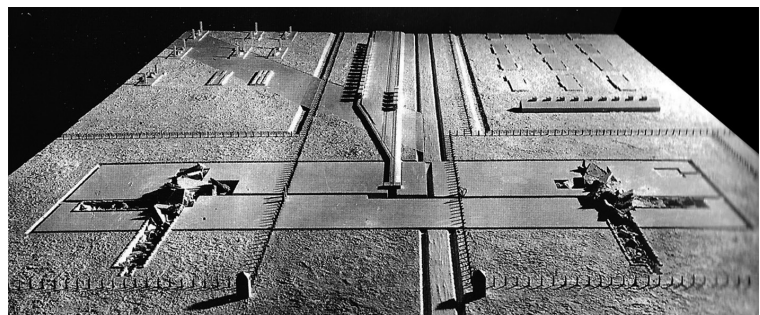
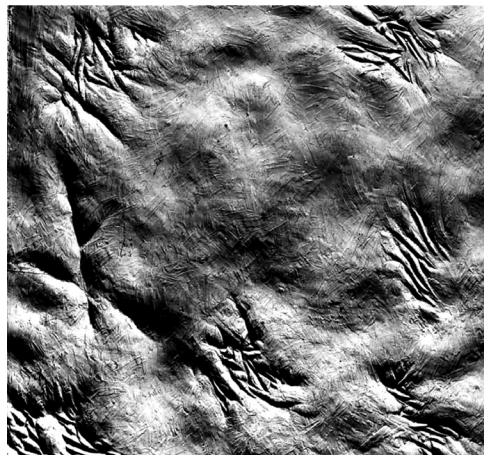
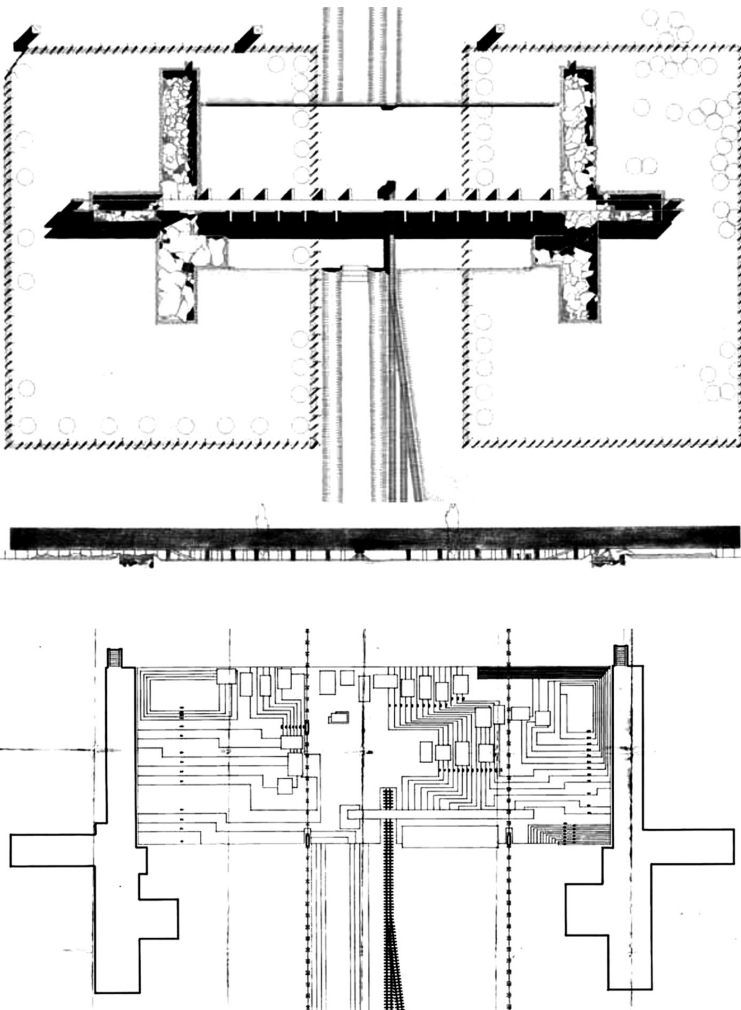


Figura 22. Proyecto unitario, mayo 1959. Topografía escultórica de Fazzini en la cripta rehundida (Simoncini, 2012: il. 36)



rehundida que contiene en su suelo una versión más simplificada y abstracta de la topografía de Fazzini, en la que ya no emergen los cuerpos sino unas marcas o pliegues a modo de huellas de los mismos, como si los cuerpos estuvieran realmente ausentes (figura 22); en las paredes de la entrada a esa cripta al aire libre, el escultor diseñó unas formas que parecen manos en bajorrelieve que se acercan al visitante, en

Figura 23. Proyectos de Hansen y Simoncini, noviembre 1961 (Simoncini, 2012: il. 46 y 42)



una imagen sobrecogedora. En uno de los bocetos de Simoncini aparece una zona con una retícula de bloques que parece anticipar la imagen que tendrá, medio siglo después, el Monumento a los judíos asesinados en Europa de Peter Eisenman.

El jurado se reunió por tercera vez en Roma, presidido por Lionello Venturi (Henry Moore había excusado su asistencia, desligándose del proceso del concurso), y aprobó el proyecto conjunto, nombrando a Oskar Hansen coordinador del equipo. En junio de ese mismo año se realizó, con gran éxito, una exposición del proyecto en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma. Sin embargo, en diciembre la IAC rechazó de nuevo el proyecto, aduciendo diferentes motivos, entre otros el hecho de que afectaba a todo el Campo con el riesgo de alterar su forma, por lo que se paralizó el concurso.

El monumento construido

En noviembre de 1961 el IAC decidió reanudar el concurso con nuevas bases y una nueva comisión técnica formada por dos arquitectos, el francés Guy Lagneau y el polaco Tadeusz Ptaszicki, y el escultor alemán François Stahly, manteniendo la participación de los mismos miembros del equipo (a excepción de Fazzini y Zofia Hansen), que en febrero de 1962 volvieron a presentar cuatro propuestas por separado, centrándose únicamente en la zona de los dos crematorios. Vitale planteó una plataforma con un relieve muy simplificado; Hansen, Jarnuszkiewicz y Pałka redujeron la plataforma a un plano que unía los dos crematorios, con una gran pieza transversal de 200 metros de largo, elevada 3 metros por encima del nivel del suelo, como un elemento de sutura (figura 23); Lafuente propuso la colocación de una serie de lápidas con los nombres de los países alineadas con las vías del ferrocarril; Simoncini planteó una plataforma de 150 x 60 metros, encajada entre las huellas de los crematorios, con un relieve muy escalonado que se remataba en una escultura formada por grandes bloques de piedra recordando tumbas amontonadas de forma ligeramente desordenada (figura 23). Por su parte, el escultor Pietro Cascella colaboró con los tres equipos italianos.

La comisión técnica seleccionó la propuesta de Simoncini y Cascella, nombrando al arquitecto responsable del proyecto, en cuya realización deberían seguir colaborando el resto de autores.

El proyecto, en cuyo desarrollo pasaría a tener mayor relevancia la escultura de Cascella que la arquitectura de Simoncini, todavía vería sucesivas modificaciones hasta llegar a una solución definitiva en mayo de 1965 (figura 24), que permitió que en junio comenzaran las obras del monumento bajo la dirección arquitectónica de Jarnuszkiewicz y la escultórica de Palka, con la colaboración de Simoncini, Cascella, Vitale y Valle, y con la ausencia definitiva de Oskar Hansen.

Finalmente, el monumento se inauguró el 16 de abril de 1967, reducido a una plataforma ligeramente escalonada, una suave topografía arquitectónica realizada con adoquines de granito y rematada por la escultura de Cascella, formada por grandes bloques de granito que se apilan verticalmente, acompañados de otros bloques que se organizan linealmente y que cobra todo el protagonismo (figura 25). Delante de la plataforma se colocaron veintidós placas con textos en los diferentes idiomas de los que sufrieron en el campo, incluida una escrita en judeoespañol (también llamado ladino o djudezmo), un dialecto del español hablado por los judíos sefardíes:

Ke este lugar, ande los nazis eksterminaron un milyon i medyo de ombres, de mujeres i de kriaturas, la mas parte djudyos de varayos payizes de la Evropa, sea para syempre, para la umanidad, un grito de dezespero i unas sinyales.

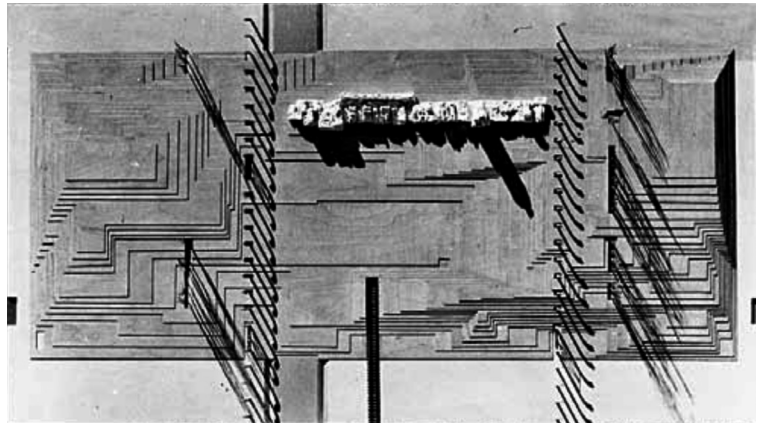


Figura 24. Proyecto definitivo de Simoncini y Cascella, mayo 1965 (Simoncini, 2012: il. 53)

Diez años después de su comienzo terminaba un largo proceso que había ido dejando en el camino, en sus diferentes fases, ideas brillantes y complejas que implicaban la construcción de paisajes innovadores, proyectos que trabajaban con el tiempo y la memoria, especialmente el proyecto *The Road* del equipo de Hansen para llegar a una construcción con más presencia de lo escultórico que de lo arquitectónico, carente de la impronta y el carisma necesarios en un lugar tan significativo. La idea inicial de construir un paisaje de la memoria se había reducido a un mero monumento, como otros tantos repartidos por la geografía europea tras la II Guerra Mundial. El monumento que finalmente se construyó en Birkenau no tiene la suficiente calidad arquitectónica, ni siquiera



Figura 25. Vista del monumento construido. Fuente: Carlos Rodríguez Fernández

podemos afirmar que es realmente una arquitectura, es una obra de una extraña factura, que no se adscribe realmente a ningún género y que no conmueve, como así lo han manifestado muchos visitantes desde su inauguración, un monumento que se auto-referencia sin llegar a ser narrativo, pero tampoco emotivo. El escultor Pietro Cascella se defendió de las críticas que se realizaron al monumento diciendo que la obra tenía el propósito de “renunciar a los gritos y la violencia” y ser solo un “elemento del paisaje del campo”. Podemos pensar que quizás logra ese objetivo, pero no es suficiente para un lugar tan cargado

de memoria, visto desde la perspectiva de los setenta y cinco años transcurridos desde la liberación del campo, desde que la gran fábrica de la muerte se detuviera para siempre.

Nos queda únicamente imaginar lo que hubiera supuesto la construcción del proyecto *The Road* del equipo de Hansen (figura 26). La gran banda diagonal negra se habría convertido en un signo a gran escala perfectamente identificable, una marca en el lugar en donde se vivió el terror, que habría señalado nuevos caminos en la concepción y construcción de paisajes contemporáneos del tiempo y la memoria.

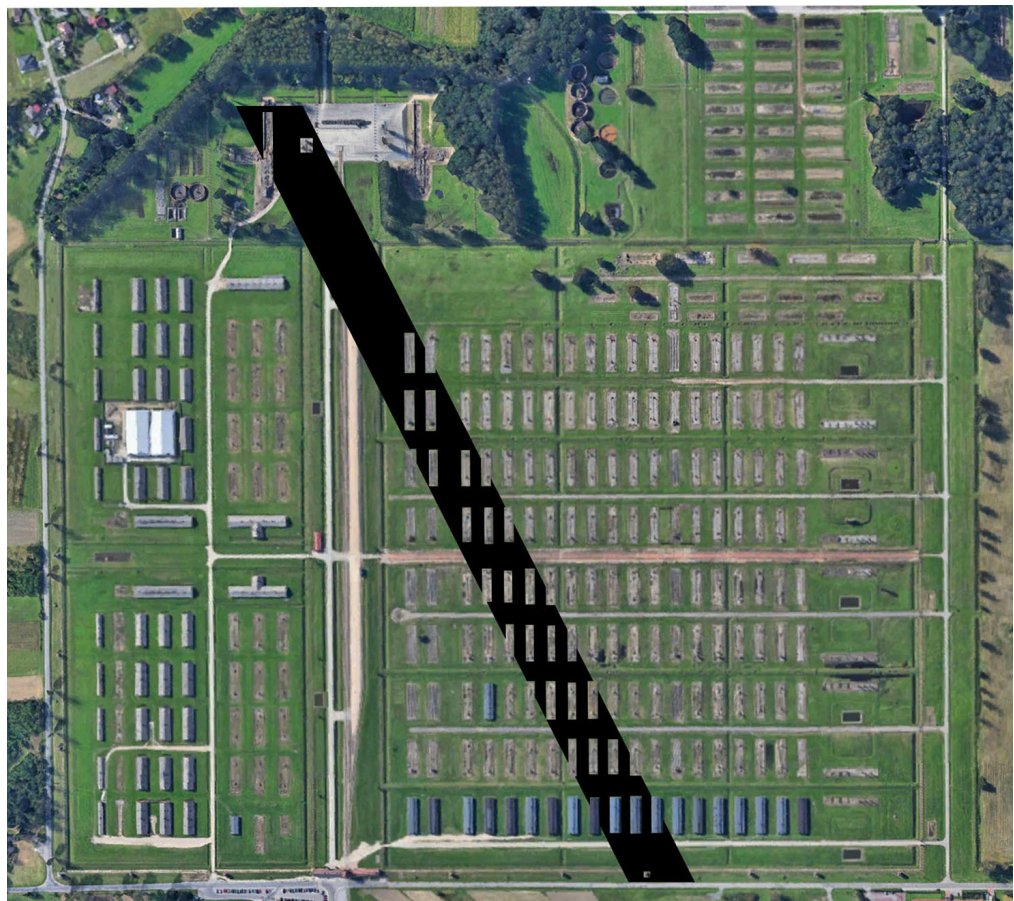


Figura 26. Fotomontaje del autor de la banda diagonal de *The Road* sobre la foto aérea actual de Birkenau. Fuente: Google Maps.

Notas

- 1 Dedicado a la conmemoración del 75 aniversario de la liberación de Auschwitz, celebrado el 27 de enero de 2020.
- 2 Todas las traducciones de los textos que se citan en el artículo son del autor.
- 3 Se utiliza el término *memorial* (remitiendo a su origen en el término latino *memorialis*) con la intención de ampliar el sentido más convencional de monumento conmemorativo.
- 4 Años después la situación del campo seguiría igual. Primo Levi, en un apéndice de su libro en 1975, escribía: “Volví a Auschwitz en 1965, con ocasión de una ceremonia conmemorativa de la liberación de los campos (...) No me ha impresionado mucho visitar el Campo Central: el gobierno polaco lo ha transformado en una especie de monumento nacional, los barracones han sido limpiados y pintados, han plantado árboles, diseñado canteros. Hay un museo en el que se exponen miserables trofeos: toneladas de cabellos humanos, centenares de miles de gafas, peines, brochas de afeitar, muñecas, zapatos de niños; pero no deja de ser un museo, algo estático, ordenado, manipulado. El campo entero me pareció un museo (...) He sentido una angustia violenta, en cambio, al entrar en el Lager de Birkenau, que nunca había visto como prisionero. Aquí nada cambió: había barro y sigue habiendo barro, o en verano un polvo que sofoca; los barracones (los que no fueron incendiados con el paso del frente) están tal cual, bajos, sucios, hechos de tabloncillos mal ensamblados y con el suelo de tierra apisonada; no hay literas sino tableros de madera desnuda, hasta el techo. Aquí nada ha sido embellecido. Venía conmigo una amiga, Giuliana Tedeschi, sobreviviente de Birkenau. Me hizo ver que sobre cada tablero de 1,80 por 2 dormían hasta nueve mujeres. Me hizo notar que por la ventanuca se ven las ruinas del crematorio; en esa época se veían llamas en la cúspide de la chimenea. Ella había preguntado a las veteranas: “¿Qué es ese fuego?”, y le habían contestado: “Somos nosotras, que nos quemamos” (Levi 2007:203-204).
- 5 El proceso se basaba en la acción de un campo eléctrico al introducir en el terreno suspensiones de cemento con soluciones de sodio, potasio y litio y cloruro de calcio; la corriente provoca la deshidratación del suelo y acelera la cristalización de los componentes, creando un efecto de congelación o solidificación del terreno.
- 6 En el Team X se encontraban el propio Jakob Bakema, Georges Candilis, Giancarlo de Carlo, Aldo Van Eyk, Alison y Peter Smithson y Shadrac Woods, en el GEAM, Yona Friedman y Frei Otto, entre otros.
- 7 Seweryna Szmaglewska, una de las supervivientes más conocidas de Auschwitz, hizo la crítica más dura: “El proyecto puede herir los sentimientos de los ex reclusos de Auschwitz. ¿Por qué? Su premisa es demasiado teórica. Golpeamos el fascismo, parecen decir los autores, dibujando una línea oblicua grande, negra, en el plano del campo. ¡Nunca más Auschwitz! Esto resulta ideal para un póster,

una ilustración o la portada de un libro, pero la visión materializada, transferida a la vasta área del campo como un camino ancho cubierto de nieve o manchado de barro durante miles de peregrinaciones, puede destruir completamente esta idea” (Pietrasik 2010: 49).

- 8 “Que este lugar, en donde los nazis exterminaron a un millón y medio de hombres, mujeres y niños, en su mayoría judíos de varios países de Europa, sea para siempre, para la humanidad, un grito de desesperación y una advertencia”.

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt. 2006 (1989). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- BENTON, Charlotte. 2004. *Figuration-abstraction: strategies for public sculpture in Europe 1945-1968*. Aldershot: Ashgate.
- EVAK, Tonia (ed). 2010. *Henry Moore and Auschwitz*. Catálogo exposición. Varsovia: Adam Mickiewicz.
- HANSEN, Oskar y Zofia. 1961. The Open Form – The Art of the Great Number. En: Newman, Oscar y Krämer, Karl (eds.). *CIAM'59*. Stuttgart: Otterlo Verlag. 190-191.
- HANSEN, Oskar y Zofia. 2005. *Towards Open Form*. Fundacja Galerii Foksal.
- LAFUENTE, Julio. Concurso Internacional para el Monumento a Auschwitz. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, 204: 42-44.
- LAFUENTE, Julio. Concurso para el Monumento Internacional de Auschwitz (Polonia) 1958. *Nueva Forma*, 1973, 88: 10-13.
- LEVI, Primo. 2007 (1958). *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph.
- MALISZEWSKA, Marta. *The Road Monument by Oskar Hansen-Critical Narration and Commemoration Discourse*. En: *The Polish Journal of Aesthetics*, 47(4/2017): 129-142
- MOLINA INIESTA, Mariano. El proyecto de Oskar Hansen para Auschwitz y la monumentalización del debate sobre la guerra. *RA*, 2019, 14: 123-128.
- MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna. Oskar Hansen, Henry Moore and the Auschwitz Memorial debates in Poland 1958-59. En: Benton, Charlotte. 2016. *Figuration / Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-196*. Londres y Nueva York: Routledge. 193-211.
- MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna 2010. ‘His sculpture King and Queen is, for me, unacceptable’. Moore, Hansen and the Auschwitz Counter-Monument. En: Toniak, Eva (ed). *Henry Moore and Auschwitz*. Catálogo exposición. Varsovia: Adam Mickiewicz.
- PIETRASIK, Agata. 2010. Traversing Monumentality - Successive Designs for the Auschwitz Monument. En: EVAK, Tonia (ed). *Henry Moore and Auschwitz*. Catálogo exposición. Varsovia: Adam Mickiewicz.
- PIETRASIK, Agata. 2014. Abstraction & Figuration in the Auschwitz Memorial from Consensus to Dissensus’. En: Alexandra Klei, Katrin Stoll y Annika Wienert (eds.). *Die Transformation der Lager. Annäherungen an die Orte nationalsozialistischer Verbrechen*. Transcript Verlag. 141-154.

- Referencia web: MURAWSKA-MUTHEIUS, Katarzyna. 2002. Oskar Hansen and the Auschwitz "Counter-memorial" 1958-59. <https://artmargins.com/oskar-hansen-and-the-auschwitz-qcounter-memorialq-1958-59/> (visitada 27 de marzo de 2020).
- Referencia web: RUÍZ ALONSO, Jesús J. 2018. Oskar Hansen y la Forma Abierta. Influencias e interrelaciones en el arte contemporáneo. Beca de Investigación sobre Arte contemporáneo. Museo Patio Herreriano de Valladolid. <https://museoph.org/files/2018-10/jesu-s-j-ruiz-alonso-oskar-hansen-y-la-forma-abierta-beca-de-investigacio-n-2018..pdf?776310301c>
- SIMONCINI, Giorgio. 2012. *La Memoria di Auschwitz. Storia di un monumento 1957-1967*. Milán: Jaca Book.
- YOUNG, James E. (ed.). 1994. *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*. Nueva York: Jewish Museum with Prestel-Verlag.
- YOUNG, James E. (ed.). 2003. *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- ZEVI, Bruno. 1967. Il monumento di Auschwitz. Neppure l'urlo di Rodin basterebbe. *Cronache di Architettura*, vol. VI. Bari: Laterza.

Fecha final recepción artículos:
30/04/2020
Fecha aceptación: 05/07/2020

*Artículo sometido a revisión por
dos revisores independientes
por el método doble ciego.*