

# Paisaje, patrimonio y ciudad

Miguel Ángel Chaves Martín  
Ángeles Layuno Rosas



Colección **Universidad**

Coordinadores  
Miguel Ángel Chaves Martín y Ángeles Layuno Rosas

## **PAISAJE, PATRIMONIO Y CIUDAD**

 EDITORIAL  
**fragua**  
MADRID MMXXV

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos sin el permiso y por escrito del Editor y de los Autores.

Coodinadores: Miguel Ángel Chaves Martín y Ángeles Layuno Rosas

Título: Paisaje, patrimonio y ciudad

© EDITORIAL FRAGUA

C/ Andrés Mellado, 64.

28015-MADRID

TEL. 915-491-806 / 915-442-297

E-MAIL: *editorial@fragua.es*

*www.fragua.es*

ISBN: 978-84-129698-9-4 (papel)

ISBN: 978-84-7074-797-7 (pdf)

# Índice

<b>Introducción.</b> <i>Miguel Ángel Chaves Martín, Ángeles Layuno Rosas.</i> . . . . .	7
<b>1. Otra historia del urbanismo moderno: trazando una ciudad, pensando la ciudad</b> <i>Pilar Moya-Olmedo – María Núñez-González.</i> . . . . .	10
<b>2. El paisaje urbano-ferroviario entre los siglos XIX y XXI</b> <i>Carlos Utrero Onsina.</i> . . . . .	23
<b>3. El estilo arquitectónico en Ortega y Gasset. Comentarios con relación al segundo encuentro de Darmstadt (1951)</b> <i>Rafael García Sánchez y Juan Manuel Salmerón Núñez.</i> . . . . .	37
<b>4. Walking Cities. Ciudades que caminan</b> <i>Ignacio Carbó del Moral.</i> . . . . .	47
<b>5. El monumento conmemorativo y la memoria como contexto. Los casos de Peter Eisenman y Alfredo Jaar</b> <i>Gonzalo Mardones Falcone.</i> . . . . .	55
<b>6. El paisaje urbano del hábitat industrial: la aportación del franquismo</b> <i>Jorge Magaz Molina y Ángeles Layuno Rosas.</i> . . . . .	63
<b>7. La imagen de la técnica. Heterotopías hidráulicas en el parque del Retiro</b> <i>Carmen Toribio Marín.</i> . . . . .	80
<b>8. Arte y periferia: el mural de la vivienda en la Feria del Campo. Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún, 1956</b> <i>José de Coca Leicher.</i> . . . . .	93
<b>9. Un ejemplo de arquitectura escolar: construcción y reformas del actual edificio de la facultad de Ciencias de la Documentación (1932-1967)</b> <i>José Luis Gonzalo Sánchez-Molero.</i> . . . . .	105
<b>10. El espacio como pulsión. Diálogos de silencio en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla) y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)</b> <i>Deborah Fernández León, Lourdes Royo Naranjo y Ángela Laguna Bolívar.</i> . . . . .	119
<b>11. La antigua cárcel de Ranilla, Sevilla. Significado arquitectónico y huella urbana de la tipología penitenciaria</b> <i>Andrea Ramírez Muñoz.</i> . . . . .	133

<b>12. El Puente Nuevo de Ronda. Generador de una ciudad</b>	
<i>Ana Rojo Montijano y Ciro de la Torre Fragoso. . . . .</i>	<b>145</b>
<b>13. Construyendo la ciudad moderna desde las profundidades: el Proyecto de aprovechamiento del subsuelo vial de la ciudad de Barcelona (1911-13)</b>	
<i>Joan Molet Petit. . . . .</i>	<b>155</b>
<b>14. El diseño en la obra de Enric Miralles: del interior al exterior</b>	
<i>Claudio José Magalhães y Mónica Cerrada Macías. . . . .</i>	<b>167</b>
<b>15. Refuncionalización y pérdida de la memoria industrial y portuaria del Barrio de San Martín (Santander, Cantabria)</b>	
<i>Gerardo J. Cueto Alonso. . . . .</i>	<b>180</b>
<b>16. Paisaje y Memoria: primeras actuaciones en la arquitectura histórica de Segovia durante el siglo XIX</b>	
<i>Miguel Ángel Chaves Martín. . . . .</i>	<b>193</b>
<b>17. El proyecto de reforma y ampliación de la plaza del Justicia de Zaragoza (1893): un testimonio de la alianza entre arquitectura y ciudad en época contemporánea</b>	
<i>Jorge Nelson Díaz Castillo. . . . .</i>	<b>210</b>
<b>18. Trazar líneas y reunir gentes. Transformaciones en la estructura urbana de Teruel tras su designación como capital provincial (1833-1936)</b>	
<i>Jorge Ignacio Rodríguez Gracia. . . . .</i>	<b>219</b>
<b>19. Proceso urbano del centro histórico de Medesano (Parma, Italia) a través del análisis de sus principales arquitecturas patrimoniales</b>	
<i>Cesare Dallatomasina. . . . .</i>	<b>232</b>
<b>20. El patrimonio rescatado e imaginado en los murales de la Casa del Deán de la Ciudad de Puebla, México</b>	
<i>Adriana Dávila Ulloa. . . . .</i>	<b>243</b>
<b>21. La modernidad arquitectónica en Guadalajara, México. Los hospitales públicos</b>	
<i>Juan López García, Arturo Verduzco Godoy. . . . .</i>	<b>253</b>
<b>22. La “Evolución” de Luis Barragán. Una obra manifiesto</b>	
<i>David Alonso Lozano Díaz. . . . .</i>	<b>267</b>
<b>23. Prácticas culturales autogestionadas bajo régimen patrimonial. Entre el reconocimiento cultural y la supervivencia en la ciudad neoliberal</b>	
<i>Emma Cecilia Barraza Gómez. . . . .</i>	<b>280</b>

## 5

### EL MONUMENTO CONMEMORATIVO Y LA MEMORIA COMO CONTEXTO. LOS CASOS DE PETER EISENMAN Y ALFREDO JAAR

*Gonzalo Mardones-Falcone*

Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Finis Terrae

Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.

*Adolf Loos* (1993, p. 33)

Una de las variables en las múltiples e inabarcables definiciones tentativas de arquitectura, es su supuestamente intrínseca condición de arte. Cabe evocar lo propuesto por el arquitecto austríaco Adolf Loos, referente a los monumentos conmemorativos los que para él, debido a su función exclusivamente representativa y simbólica, serían arquitectura elevada a la condición de arte. Todo lo otro, lo que tiene una funcionalidad concreta, como el habitar, el trabajar y el ocio, queda excluido del mundo del arte. Loos considera al monumento conmemorativo como la auténtica obra de arquitectura, sosteniendo que esta tiene más que ver con quienes ya no están que con los presentes; permitiendo la permanencia de los ausentes, y prolongando a su vez, la vida de los arquitectos en sus obras.

Pero, ¿cuál es el rol de la memoria en la actualidad? ¿se puede construir la memoria, o solo es posible preservarla? Existen obras que, ante la evidente imposibilidad de modificar el pasado, evocan distintos sucesos intentando crear conciencia histórica y con ello intervenir el presente.

Es inevitable hablar de memoria sin referirse al término lugares de memoria, acuñado en la década de 1980 por el historiador francés Pierre Nora para denominar los lugares donde se refugia y expresa la memoria colectiva. Para el autor, los lugares de memoria no son solo los monumentos, si no que son “toda unidad significativa, de orden material o ideal, que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo convirtieron en elemento simbólico del patrimonio memorial de una comunidad cualquiera” (2008, p. 111). Es decir, un lugar de memoria es un lugar donde la memoria actúa, pudiendo ser estos materiales, simbólicos o funcionales. En un contexto moderno, donde han ido desapareciendo comunidades y las tradiciones ya no se traspasan por vía oral, el autor se

refiere a una necesidad de vigilancia conmemorativa de los lugares de memoria, ya que estos “nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales” (2008, p. 25). Sin vigilancia conmemorativa, la historia aniquilaría a los lugares de memoria inmediatamente.

Las ideas de Nora en torno a los lugares de la memoria han sido ampliamente estudiadas, difundidas y también criticadas. Para el antropólogo español Francisco Ferrández, a pesar de las críticas, el concepto de lugares de memoria:

“ha tenido un éxito incuestionable mucho más allá del ámbito académico, trasladándose incluso al sentido común de la percepción y de la experiencia de la memoria. Y eso es porque posibilita la visibilización de una familia de lugares, objetos y prácticas aparentemente inconexos, pero que, pensados como variantes de una misma lógica, trazan una hoja de ruta para entender mejor la intrincada relación de los colectivos humanos contemporáneos con el pasado” (2011, p. 28).

Sin embargo, este autor plantea que, por influyente que haya sido la formulación de Nora, esta “no agota el análisis de la alambicada relación de las sociedades contemporáneas con el pasado ni puede dar cuenta de los nuevos agentes de memoria emergentes” (2011, p. 29), señalando que el concepto de lugares de memoria, “para que mantenga su eficacia de capturar un tipo de lugares y procesos de relación con el pasado, habrá de matizarse y ajustarse a las nuevas formas de ciudadanía, a las nuevas configuraciones e identidad social o a nuevas formas de estructuración y experiencia del espacio y el tiempo” (2011, p. 29).

En la primera década del siglo XXI existió una tendencia global a crear distintos museos o memoriales que revisaran y pusieran de manifiesto los diversos conflictos ocurridos en el siglo XX en torno a la violación de los derechos humanos. Aunque hoy en algunos ámbitos del mundo académico está cambiando la posición respecto a esos museos y memoriales, poniendo en duda su sentido y pertinencia, así como cuestionando sus efectos<sup>1</sup>, estos fueron creados en momentos que había otro pensamiento respecto a ellos, con otras maneras más optimistas de imaginarlos y con mayores expectativas. Es necesario revisar el contexto en que esos museos y memoriales fueron ideados, toda vez que nos adentraremos luego en dos casos específicos. La doctora en Investigaciones Educativas mexicana Luz Maceira Ochoa plantea que en las últimas décadas el museo como institución:

“ha asumido nuevos propósitos y formas de servir a la sociedad contemporánea, entre ellas: la educación cívica, la formación de conciencia social crítica, la promoción de la democracia y de los derechos humanos y la contribución al desarrollo local (...) los museos han incluido problemáticas sociales de diversa índole, así como diversas narrativas del pasado como parte del legado que ponen a disposición de las presentes y futuras generaciones. (...) Surgiendo así una nueva generación de museos comprometidos con las realidades sociales vigentes.” (2018, p. 342).

---

1. Sobre la oposición y cuestionamiento actual a la figura de los museos de memoria y los memoriales, ver (Jelin - Vinyes, 2021).

Señalando además que un elemento común en estos museos de la memoria es que:

“la falsa neutralidad de esta institución se sustituye por un posicionamiento ético explícito basado en valores democráticos y en los derechos humanos. Se posicionan como actor local, y asumen su papel de mediadores cultural y moral entre distintas posiciones, y también de la modelación de posiciones y perspectivas.” (2018, p. 344).

Es decir, la proliferación de memoriales y de museos de la memoria se ha dado en torno a este ideal de comportamiento, revisión y mediación de estos en los problemas sociales en relación a conflictos locales. Es en ese contexto que se realizaron las dos obras que abarcaremos: el *Monumento a los Judíos Asesinados en Europa* (2005), diseñado por el arquitecto estadounidense de origen judío Peter Eisenman, en la ciudad de Berlín; y la obra *Geometría de la Conciencia* (2010), del arquitecto y artista chileno Alfredo Jaar, para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile. Será mediante las obras de Eisenman, referente al holocausto judío; y de Jaar, respecto los acontecimientos ocurridos con los detenidos desaparecidos por la dictadura de Augusto Pinochet en Chile; que nos referiremos al monumento conmemorativo, y a la memoria como contexto.

## **1. El caso de Peter Eisenman y su obra *Monumento a los Judíos Asesinados en Europa* (2005), en la ciudad de Berlín, Alemania.**

Ícónico respecto a temas de memoria es el caso de Alemania, país que ha desarrollado de manera muy particular su propia cultura del recuerdo, haciéndose responsable de los crímenes perpetuados por los regímenes totalitarios, e intentando mediante una serie de hechos, actos y construcciones memoriales y conmemorativas instalar una cultura del nunca más. Específicamente en Berlín se levantaron, entre otros, dos de los más significativos: el *Museo judío* (2001) y el *Monumento a los Judíos Asesinados en Europa* (2005).

El *Museo judío*, obra del arquitecto estadounidense de origen judeo-polaco Daniel Libeskind (n. 1946), es un edificio que se caracteriza no solo por albergar una serie de documentos y archivos históricos que relatan la cruda historia del pueblo alemán-judío. La espacialidad interior, el correcto uso de la iluminación natural y principalmente sus dos construcciones conmemorativas: la *Torre del Holocausto* y el *Jardín del Exilio*, hacen del museo un edificio que por si solo, como lo planteaba Loos respecto a los monumentos conmemorativos, trata con la memoria y debido a su función representativa y simbólica, podría considerarse “arquitectura elevada a la condición de arte”. El *Museo Judío* significó para Libeskind el momento álgido de su carrera, y como ha constatado el crítico catalán Josep Maria Montaner “posteriormente su obra ha ido repitiendo similares formas violentadas y plegadas y se ha vuelto esencialmente comercial”. (2015, p. 78)

Sin embargo, nos parece es más atinente y relevante para este estudio el caso del *Monumento a los Judíos Asesinados en Europa* (2005), un memorial que comenzó a diseñar el arquitecto Peter Eisenman (n. 1932) en el año 1998, en conjunto con el escultor estadounidense Richard Serra (n. 1938 – 2024), quien prontamente abandonaría el proyecto. A juicio del arquitecto y crítico español Luis Fernández-Galiano, este monumento es una obra “cuya importancia política e histórica es difícil de exagerar, y que [Eisenman] culminó para convertirlo en un monumento esencial de la capital alemana y en la realización más conmovedora de su trayectoria” (2019, p. 9).

Ubicado en un solar a cielo abierto a escasos metros al sur de la Puerta de Brandenburgo, consiste en una serie de 2711 bloques de base de 95 x 237 cms. y alturas que van de 0 a 400 cms., separados entre sí por corredores de 95 cms. de ancho. Los volúmenes se extienden entre dos retículas onduladas: la del suelo y la del límite superior de estos, denotando una diferencia de tiempo. “El registro de esta diferencia en el monumento produce un lugar de pérdida y contemplación, elementos propios de la memoria”, ha señalado la crítica estadounidense Cynthia Davidson (2006, p. 290)

Abarcando una superficie de cercana a los 19.000 metros cuadrados, los bloques están dispuestos en un terreno de pendientes irregulares, donde el visitante se introduce a la manera de un laberinto. La incomodidad y la sensación de inestabilidad al insertarse físicamente en la obra es evidente y pretendida por el arquitecto, según ha señalado en diversas entrevistas y conferencias. El principal desafío al proyectar el memorial es el enfrentar el miedo al olvido y al dolor del holocausto.

La propuesta original de Peter Eisenman no contemplaba un centro de información y/o exhibición, ya que pretendía conmover e incomodar al visitante solamente mediante su involucramiento físico en el memorial. Ante la petición de las autoridades, el arquitecto proyectó un lugar de exposición en el subsuelo, donde el visitante puede complementar su visita con información cruda y verídica de los hechos ocurridos.

Para Montaner este monumento trata de “una obra minimalista llena de sugerencias respecto a cómo interpretar la historia, la política y la ciudad”. (2015, p. 68) La artista española Jana Leo se ha referido a la inhabitabilidad de este monumento, señalado que “los edificios residenciales tienen puertas, ventanas, balcones, luces, referencias al cuerpo humano; en contraste, la falta de domesticidad de esta construcción no se refiere a algo habitable. Es inhabitable, como inhabitable mentalmente es el concepto de asesinato en serie”. (2005, p. 1).

La experiencia personal de verse inmerso en el memorial es de incomodidad. Los volúmenes hacia el perímetro tienen una altura menor donde es posible sentarse, siendo participativos de la ciudad y estando muy influido por ella, el ruido y su entorno urbano inmediato. Al entrar en el memorial, la ciudad queda atrás, permitiendo al visitante abstraerse de esta. Los estrechos corredores permiten pasar una persona a la vez, lo que obliga a cambiar la dirección en caso de que aparezca otro visitante, estando a ratos solo y otras veces acompañado, en una sensación de molestia permanente.

El memorial no tiene un centro de atención (o punto focal específico), es una gran trama de figura y fondo, en la que el visitante se inserta sin un tiempo previsto de participación, ya que se puede estar en él lo que se estime conveniente. No existe una manera adecuada o recomendada para la visita. Desde la altura, o desde los edificios inmediatos, la vista del memorial se asemeja a la de un cementerio donde se ven los bloques como si fueran verdaderas tumbas perfectamente alineadas.

## **2. El caso de Alfredo Jaar y su obra *Geometría de la Conciencia* (2010), para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile**

En el año 2010 se inaugura el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en la ciudad de Santiago de Chile, luego de un largo y tenso proceso de revisión histórica realizado por Chile alrededor a lo que fue la dictadura militar del general Augusto Pinochet Ugarte entre los años 1973 y 1990. El edificio es el resultado de un concurso internacional de arquitectura convocado por el Gobierno de Chile, que se adjudicó el equipo brasileño Estudio América<sup>2</sup>. El proyecto consiste en un edificio “suspendido” sobre una gran explanada de cerca de 6000 m<sup>2</sup> denominada Plaza de la Memoria, apta para acoger eventos masivos al exterior del museo. La entonces presidenta de la República Michelle Bachelet Jeria, con motivo de la inauguración del museo en enero del año 2010, señaló que:

“La inauguración de este Museo es una poderosa señal del vigor de un país unido. Unión que se funda en el compromiso compartido de nunca más volver a sufrir una tragedia como la que en este lugar siempre recordaremos, tragedia que desde el primer día sumó la negación y el ocultamiento al dolor del cautiverio o la muerte. Tragedia en la que se asociaron la crueldad y la mentira, el odio y la indiferencia, el fanatismo y la intolerancia. Tragedia que asoló a un país en crisis, profundamente dividido y confrontado, que no fue capaz de superar sus diferencias en los marcos de la democracia. Tragedia que puede tener muchas explicaciones, pero ninguna justificación.” (Bachelet Jeria, 2010).

En este contexto de revisión y conmemoración histórica, el artista y también arquitecto Alfredo Jaar (n. 1956) es invitado a realizar un proyecto memorial a las víctimas de la dictadura, interviniendo en la explanada ya citada. Ante la imponente del edificio museo, Jaar decide participar con un proyecto soterrado, ya que ve muy difícil y totalmente innecesario competir o acompañar, con un volumen menor, al edificio principal. En el subsuelo proyecta una pequeña sala donde instala en una de sus paredes las siluetas

2. El Estudio America estaba formado por los arquitectos brasileños Mario Figueroa, Lucas Fehr y Carlos Dias, quienes señalaron que “para nosotros la memoria no es un arrepentimiento; es mirar el futuro sabiendo del pasado”. El jurado del concurso destacó que el proyecto “aborda y resuelve en forma certera el conjunto de requerimientos en torno al espacio público. Pone en relevancia el Museo y a los Edificios Públicos le atribuye la importancia adecuada”. Sobre el Concurso Internacional de Arquitectura para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile, y sobre los proyectos ganadores de este, ver VVAA (2010).

de 500 chilenos a contraluz. En el proyecto, denominado *La Geometría de la Conciencia*, las siluetas pertenecen a detenidos desaparecidos de la época de la dictadura militar y a personas vivas que retrató Jaar en las calles de Santiago de Chile, indistintamente, y sin ser capaz de reconocer quién es quién. El espectador, al entrar a la sala, se encuentra con esta en oscuridad absoluta y permanece así por algunos largos segundos, para luego encenderse violentamente el muro de luz, encandilando al visitante. A medida que pasan los segundos, se empiezan a reconocer las siluetas de las 500 personas, las que se multiplican por miles al haber espejos instalados, imperceptibles, en los laterales. Cuando el espectador ya comprende las siluetas, sale al exterior y con la luz natural lleva en su retina, por instantes, las figuras humanas. El hecho de incorporar siluetas de detenidos desaparecidos, así como de gente viva, sería una crítica velada de Jaar a la figura de los memoriales, que suelen incorporar solo a las víctimas directas, cuando los sobrevivientes son víctimas también. Alfredo Jaar revela que visitó unos 17 memoriales en diversas partes del mundo:

“Yo quería aprender para ver cómo enfrentar este tema y lo que descubrí es que todos estos memoriales eran como mausoleos, donde enterrábamos a los muertos como para deshacernos de ellos. Queremos dar vuelta la página, así que ahí tienen su mausoleo y ahora, por favor, seguimos adelante con nuestras vidas. Y me dio la impresión que sería interesante, tal vez subversivo, tal vez correcto, tal vez generoso, hacer un memorial no solo para los muertos, sino también para los vivos, para que estuviéramos todos juntos en esto. Para comprometer a los vivos a estar junto a los muertos, porque todos hemos sufrido con esta dictadura, y hacer cambios para que no se vuelva a repetir.” (Mardones-Falcone, 2025, p. 115).

La repetición en serie, recurso utilizado en el arte contemporáneo desde Andy Warhol y congruente con la reproductibilidad técnica contemporánea pregonada por Walter Benjamin, en este caso de las siluetas, tiene un valor signifiante muy alto en Chile, ya que la imagen de estas posee una carga simbólica en el imaginario colectivo nacional, debido a que fueron recurrentes en marchas y actos de conmemoración, donde los manifestantes colgaban en sus pechos las siluetas de sus familiares desaparecidos.

Ricardo Brodsky, quien fuera entre 2011 y 2016, director del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, señala que “la memoria (...) es esencialmente un discurso, una construcción mediada por el lenguaje, un recurso de interpretación de la realidad en constante referencia a un pasado doloroso, portada por una comunidad específica. No cualquier relato o interpretación histórica puede ser referida como memoria” (2018, p. 83), agregando que la memoria se sitúa entre los conflictos actuales para influir en ellos. Brodsky cita a Beatriz Sarlo, quien manifiesta que “la memoria coloniza el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y emociones del presente”. Plantea, además, que la memoria “al ser mediada por el lenguaje —es decir, al poner en palabras el trauma— podría cumplir una función terapéutica o reparadora”.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos al poner en palabras los terribles hechos ocurridos en dictadura, busca no olvidar lo sucedido y mantener presente para no repetir la historia, además de cumplir una función reparadora. Para eso, se sustenta en una museografía que exhibe documentos, imágenes, videos y objetos que, en general, no evitan lo explícito, mostrando la información, aunque mediada y dentro de un guion museográfico, sin filtro o censura. Dentro de esta lógica de mostrar los hechos, la obra *Geometría de la Conciencia* de Alfredo Jaar se sitúa fuera del museo, ya que esta apela desde el arte a conmover y a reflexionar en torno a la desaparición de personas sin acudir a lo explícito, ni a información cruda.

### **3. Conclusiones provisionales**

Hemos visto que tanto Alemania como Chile, cada uno a su manera, han recurrido a la realización de monumentos memoriales para interpelar su historia reciente. Dentro de un contexto de conmemoración y revisión histórica propio de los comienzos de nuestro siglo, los trabajos de Peter Eisenman como de Alfredo Jaar apelan al arte más allá de la información cruda o explícita para conmover e intentar provocar conciencia histórica que ayude al discurso político y social del nunca más. Si bien los dos monumentos memoriales son muy distintos, en cuanto a escala, medios e involucramiento con la ciudad y el entorno urbano inmediato, podemos plantear que ambos interpelan al visitante desde la fenomenología y la incomodidad. Los dos, arquitectos de formación, realizan obras que se ubican en un lugar intermedio entre arte y arquitectura, trabajando el monumento conmemorativo como arquitectura elevada a la condición de arte, tal como lo proponía el arquitecto austríaco Adolf Loos.

### **4. Referencias bibliográficas**

- BACHELET JERIA, Michelle (2010), *Discurso de S. E la presidenta de la República, Michelle Bachelet, en inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago, 11 de Enero de 2010*. Disponible en <https://mmdh.cl/museo/historia> Consultado el 27 de mayo de 2024
- BRODSKY B., Ricardo (2018), *Trampas de la Memoria*, FLACSO-Chile, Santiago de Chile.
- DAVIDSON, Cynthia (ed.) (2006), *Tras el rastro de Eisenman*, Ediciones Akal, Madrid.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (2019), *Conversaciones con Peter Eisenman*, Fundación Arquia, España.
- FERRÁNDIZ, Francisco (2011), *Lugares de memoria*, en ESCUDERO ALDAY, Rafael (coord.), *Diccionario de la memoria*, Los libros de la Catarata, Madrid.

- JELIN, Elizabeth y VINYES, Ricard (2021), *Cómo será el pasado, una conversación sobre el giro memorial*, NED Nuevos Emprendimientos Editoriales, Barcelona.
- LEO, Jana (2005), *El monumento como paradoja*, Circo 134, Madrid.
- LOOS, Adolf (1993), *Escritos II*, Editorial El Croquis, Madrid.
- MACEIRA OCHOA, Luz (2018), *Museos y memoriales de derechos humanos*, en VINYES, Ricard, *Diccionario de la memoria*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- MARDONES-FALCONE, Gonzalo (2025). Me desplazo y pienso como un arquitecto dentro del mundo del arte. Entrevista al arquitecto y artista Alfredo Jaar. *AUS - Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad*, (36), 110–115.  
<https://doi.org/10.4206/aus.2024.n36-13>
- MONTANER, Josep Maria (2015), *La condición contemporánea de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- NORA, Pierre (2008), *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Ediciones Trilce, Montevideo.
- VVAA (2010) *Concurso internacional de arquitectura Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* [Catálogo del concurso], Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile.

*Paisaje, patrimonio y ciudad* son conceptos que, en apariencia, pueden abordarse por separado, desde diferentes disciplinas y perspectivas. Sin embargo, en la práctica, se entrelazan de manera profunda y constante, configurando el entorno en el que vivimos, las memorias que conservamos y las formas en que habitamos y transformamos el territorio. Planteamos la necesidad de explorar ese entramado de relaciones, de comprender cómo cada uno de estos elementos influye y moldea al otro, y de reflexionar sobre su importancia en el contexto contemporáneo, inscrito en un campo de estudio y acción que ha adquirido una notable relevancia en las últimas décadas, tanto en el ámbito académico como en las políticas públicas de ordenación del territorio, conservación del patrimonio y planificación urbana. El cruce conceptual entre estos tres términos no obedece a una mera yuxtaposición de temas, sino a una articulación crítica y operativa que permite comprender la ciudad contemporánea desde una perspectiva compleja e interdisciplinar, que abarca tanto un planteamiento más general como su aplicación a casos concretos.

