

TEMAS EMERGENTES

El memorial como contrapunto al monumento

The memorial as a counterpoint to the monument

Luis Montes Rojas 

Universidad de Chile

RESUMEN La conciencia sobre la violencia como motor de la historia ha venido a transformar las prácticas artísticas. Entre dichas transformaciones, la escultura ha puesto en crisis su fundamento disciplinar, el monumento y la voluntad conmemorativa, y no tan solo como una reflexión intradisciplinar, restringida al mundo de las artes, sino también en atención a los recientes movimientos sociales que han dado buena cuenta de un distanciamiento respecto del monumento como dispositivo iluminista cuyo objeto es la materialización de una historia oficial. Así, el memorial se constituye como un camino que se contrapone al monumento clásico, al establecer una manera de construir un vínculo distinto tanto de la historia, al incorporar los relatos de la brutalidad con que se han ultrajado los derechos humanos, como también con la comunidad, que ha expresado la necesidad de representación de esos cuerpos ausentes, masacrados y desaparecidos por la violencia política.

PALABRAS CLAVE Memorial, monumento, derechos humanos, cuerpo, representación.

ABSTRACT Awareness of violence as the driving force of history has come to transform artistic practices. Among these transformations, sculpture has put its disciplinary foundation in crisis, which is the monument and the commemorative will, and not only as an intradisciplinary reflection, restricted to the world of the arts, but also in response to recent social movements that have given good account of a distancing from the monument as an Enlightenment device whose object is the materialization of an official history. Thus, the memorial is constituted as a path that contrasts with the classic monument, establishing a way of building a different link with both history, incorporating the stories of the brutality with which human rights have been violated, and with the community, which has expressed the need for representation of those absent bodies, massacred and disappeared due to political violence.

KEYWORDS Memorial, monument, human rights, body, representation.

Introducción

*Las discusiones históricas sobre la iconoclasia nunca han tenido nada
que ver con la pintura, siempre tenían que ver con la escultura.
Las pinturas eran un problema menor por ser una ilusión.*
Juan Muñoz, escultor

Si bien es cierto que el arte se ha establecido en una estrecha relación entre la imagen y el poder, y en ese vínculo la escultura ha terminado por ocupar un lugar central en la construcción ideológica de todas las sociedades, se han producido fuertes transformaciones en los modos en que la práctica artística se ha vinculado con la voluntad de constitución de la memoria colectiva en medio de los procesos de construcción de una historia materializada en los monumentos públicos.

En cada época, los monumentos de carácter escultórico han materializado el ideario social y el robustecimiento del propio sistema de creencias. Así, la construcción simbólica del *héroe* contrapuesta al *monstruo* que postula García Cortés (1997: 13) tendría como objetivo ejercer el control estratégico sobre las masas, de modo de espantar la permanente amenaza a la continuidad del orden social y hacer posible a su vez pensar en un futuro cimentado en el pasado. En esa dirección, la escultura pública se convierte en un vehículo permanente en la necesidad de la divulgación de ideas, modelos y paradigmas, lo que nos permite pensar que dicha transformación también acompaña un cambio social en que la preocupación por la transgresión de los derechos de la persona humana ha tenido un protagonismo innegable tras los procesos de instauración universal de los derechos humanos desde la Declaración de 1948. En ese sentido, ¿es posible que esa construcción simbólica denominada *monumento* siga vigente cuando hablamos, ahora, de la representación del resultado de la barbarie que se ha ejercido contra otros seres humanos? ¿Qué distingue entonces la práctica escultórica cuando el objetivo deja de ser la glorificación del héroe para pasar a constituir la memoria social respecto de quienes fueron aniquilados por la violencia política?

El hito monumental

Después de los acontecimientos acaecidos en nuestro país a partir del 18 de octubre de 2019, cuando se hizo visible una extendida crisis de la idea de monumento, sería apropiado abordar estas preguntas desde su noción misma, de tal forma que nos permita comprender las tensiones que ingresan las representaciones contemporáneas, referidas ahora a una perspectiva compleja respecto de la historia y la memoria de las comunidades.

Si partimos desde ahí, debemos consensuar que cuando un hito monumental sea escultórico, arquitectónico o urbanístico— se emplaza en una ciudad, la energía

que lo sustenta proviene necesariamente desde el poder —sea el Estado, el poder económico u otros—, por lo que su erección señala una perspectiva interesada sobre la historia, la que se pretende instituir como una mirada hacia el pasado que debe por necesidad proyectarse al futuro. Desde ese lugar, parece innegable que la idea que sustenta la dimensión monumental es el heroísmo, porque para el Estado la figura del héroe es central, al saber que se proyecta como un ejemplo imprescindible en la configuración de un ciudadano ideal a partir de la educación permanente que propone el dispositivo monumental.

No podemos pensar en un caso más patente que el monumento al general Baquedano, cuyo ejemplo es haber sido un militar victorioso que cumplió funciones de Estado, tanto en el Sur, en la llamada «Pacificación de la Araucanía», como en el Norte, en la guerra del Pacífico; por ende, su escultura fue resguardada por el Estado para permitir el continuo de una historia nacional. Si esto es así, ¿es indisoluble el héroe de la victoria? ¿Hay héroes derrotados? Lo más importante de ese enfrentamiento entre el sujeto y la muerte es la voluntad del prócer de acometer el desafío aun cuando su precio sea perder la vida, pues es la puerta abierta a la inmortalidad: es lo que finalmente permite que la carne se transforme en bronce y se acceda a un paraíso, ese lugar prometido a quienes sirven de ejemplo a otros y a quienes se ha destinado un espacio de perpetuidad constituido de cuerpos bronceos. Para nosotros no hay otro ejemplo más propio que Arturo Prat. La escultura, entonces, se yergue como un cuerpo presente que materializa simbólicamente ese triunfo: la derrota de la muerte.

Pero esta gramática, para que se presente operativa hoy, se ha constituido de siglos de historia, y son innumerables los ejemplos de dioses y héroes que mediante la escultura se le han presentado al pueblo como la encarnación de valores, la simbolización de los aspectos más elevados en que la sociedad, mediante la estatua, ha de educar a sus integrantes. En esa dirección, la persistencia casi atemporal de este vínculo plantea una pregunta: ¿qué rasgo es el que determina que se establezca una particular relación entre escultura y poder? No debe ser casual que un género del arte tenga un papel tan preponderante en la reafirmación del gobierno y en la construcción social de los sistemas simbólicos.

Es posible pensar que lo que haría realmente interesante a la escultura se encuentra radicado en su carácter material, en su voluntad de permanencia, en la estabilidad. Esta se presenta como un medio propicio por incorporar, en el sentido más profundo, una perspectiva de eternidad que permite proyectar una idea, pues a diferencia de otras manifestaciones del arte, la escultura y la arquitectura coinciden en el carácter concreto (material) en el que se fundan sus lineamientos disciplinares. De esta manera, sus obras han permanecido de tal forma en el tiempo que muchas veces se constituyen en los últimos vestigios identificables de un pasado glorioso de una civilización desaparecida.

Relación entre escultura y poder

Para cimentar esta lectura, nos remitiremos brevemente a la Grecia clásica, para permitir un acercamiento a la estatuaria y verificar cómo se construye la relación entre escultura y poder. En la Atenas del siglo VI a. C. existía un efectivo temor a la decadencia y la putrefacción del cuerpo (Sennett, 1997: 37-38), por lo que la perspectiva de igualar a sus dioses a la miserable condición carnal humana era impensable. Si bien es cierto que para los griegos los dioses no se distinguían mayormente en su psicología de un ser humano —pues poseían *una identidad individual*—, la gran diferencia se basaba en que estos eran dueños de cuerpos dotados de inmortalidad. Los dioses griegos «parten del cuerpo mortal para trascenderlo y constituir un cuerpo depurado» (García Cortés, 1999: 21), poseen un cuerpo, una forma de existencia limitada y concreta; no obstante, poseen también plenitud, perfección e inalterabilidad. Su existencia singular no concibe la muerte, suprime del cuerpo de los hombres la fragilidad que impone la decadencia de la carne. El cuerpo de los dioses es un *sobrecuerpo* (Vernant, 1990: 23), puesto que los dioses poseen lo positivo del cuerpo humano pero sin restricción, y así no cargan con la transitoriedad y precariedad del cuerpo carnal. Por ello, la piedra se muestra favorable para la representación del dios, pues el mármol le confiere a la divinidad un cuerpo digno, inmortal y que, sobre todo, permite concitar la creencia en el objeto, que ya deja de ser un objeto/escultura para pasar a ser una deidad encarnada. Como afirma Kenneth Clark (1993: 36), «los cuerpos estaban allí, la creencia en los dioses estaba allí».

La condición de eternidad se comienza a edificar alrededor de la estatua. Ya no solo será carne de dioses, sino que por extensión se convertirá también en el modo adecuado de hacer pervivir al héroe o al gobernante. En definitiva, la piedra dotará de inmortalidad a los civiles:

Desvanecido su cuerpo, ¿qué queda del héroe sobre la tierra? Primero, el sema, la estela, el recuerdo funerario erigido sobre su tumba y que recordará a los hombres del futuro, en la sucesión de las generaciones, su apellido, su fama, sus hazañas [...] La representación figurada del difunto podrá aparecer como una especie de sustituto corporal que expresa de una forma inmutable los valores de belleza y vida que el individuo ha encarnado durante el tiempo de su breve existencia (Vernant, 1990: 33).

De esta forma se inicia una tradición que recogerá luego la Roma del imperio, donde la escultura se instalará en los más importantes lugares de las urbes, exhibiéndose ejemplar y proyectando al prócer hacia la eternidad entre los suyos. Con el tiempo se terminará por instituir una gramática —una forma estabilizada de escribir el monumento— que se cimentará en este sentido de perpetuidad y que fuera referida por Rosalind Krauss (2002: 63) en «La escultura en el campo expandido». En este texto, la autora explicita los rasgos que describen la definición de lo escultórico

asociado de modo invariable a la representación y conmemoración, mediante el uso y articulación de ciertos elementos que lo hacen evidentemente reconocible. Dentro de la conformación de este sistema de escritura simbólico son identificables, como elementos componentes de aquella gramática institucionalizada, la representación mimética del cuerpo, un lugar donde se instala (la plaza), un ordenamiento (la verticalidad cimentada en el pedestal), un sentido de la proporcionalidad (la escala) o unos materiales determinados (la piedra o el bronce), todos elementos que pueden ser analizados bajo la perspectiva planteada.

Ocurre así con un componente de dicha gramática que pasaremos a analizar más detenidamente: el pedestal. Las obras escultóricas de importancia son instaladas en los espacios públicos montadas sobre grandes bloques que las distancian del público transeúnte, lo cual las dota de un aura que las engrandece tanto física como simbólicamente, al obligar a la verticalidad de la mirada. En este sistema de escritura, el pedestal aparecería como un parergon que determina la relación entre espectador y objeto, o como bien dice Félix Duque (2001: 25), aparece como «una representación de la dominación de la tierra convertida ahora en un macizo paralelepípedo rectangular, donde pueden leerse el nombre y las hazañas del dios, del héroe o el dictador».

Se entiende entonces que la forma del pedestal tiene total sentido, pues representaría tal autoridad cumpliendo al mismo tiempo una función práctica, al impedir el contacto entre el objeto escultórico y el pueblo llano: se pone atajo a cualquier acción que pretenda poner en cuestión la proyección de las ideas representadas por el monumento. Sabemos por medio de variados ejemplos en la historia que en los casos de un levantamiento popular la ira contra el tirano siempre se desata primero contra su símbolo representativo antes que contra su persona, ya que las estatuas resultan blancos propicios para recibir la furia de la multitud, la que ha de flanquear primero la distancia propuesta por el elemento protector antes de poder siquiera tocar el bronce de que están hechas. Por otra parte, en caso de catástrofe, el pedestal también asegura que la escultura quede incólume, sin sufrir daños por inundación o incendio. En consecuencia, la utilización de este objeto mediador termina por situar al prócer en una dimensión distante de la realidad general, que no es solo física sino también simbólica, pues establece una disposición particular del espectador respecto de la presencia de la estatua, determinada por la relación oblicua de las proporciones y su ubicación.

Por último, y quizás como una razón fundamental en la estructura monumental que viene a ordenar esa especial vinculación entre escultura y poder, tiene que ver con la representación de los cuerpos. La escultura, tal vez desde sus orígenes, se asocia con la representación del cuerpo del hombre y la mujer, y no hay otro referente escultórico tan claro como lo es la relación mimética con la figura humana. Podríamos decir, por otra parte, que el interés por la representación de los cuerpos no es patrimonio exclusivo de la escultura; sin embargo, y a diferencia de la pintura, la escultura posee un carácter corpóreo que ha venido a determinar de manera pecu-

liar sus relaciones con los espectadores: bien lo describe Baudelaire, quien constatará la fascinación de los campesinos frente a la piedra esculpida y al mismo tiempo su aparente impasibilidad ante la pintura, lo que demostraría que la contemplación del objeto escultórico implica una disposición de distinta naturaleza por parte del público, dada su inmediatez y su efecto presencial. Es por tal motivo que al representar cuerpos, y al ser un cuerpo la escultura, fascina a sus espectadores por esa presencia de realidad por la cual se le consideró desde la Antigüedad como depositaria de ciertos poderes. Esa peculiar sensación de estar verdaderamente ante lo representado se hizo propicia para la superstición, lo que la volvió favorable para la totemización del hombre, la materialización de la divinidad y, por tanto, siempre propensa al mito.

En consecuencia, cuando decimos que la escultura es capaz de suscitar la superstición es porque los objetos escultóricos posibilitarían, de peculiar manera, la creencia del espectador al ocupar el mismo espacio que los cuerpos reales, donde el cuerpo esculpido se ha situado, como diría Flynn (2002: 21), «en una zona ambigua entre los vivos y los muertos»; por ende, el hecho de ser esculpido se convertiría en un medio para alcanzar la inmortalidad. Más allá del mito y la superstición, los personajes representados siguen vivos de una u otra forma en la estatua, y esta se transforma en la nueva carne que convierte el estado de ser representado en una especie de lugar de privilegio, un verdadero «olimpio simbólico» al que se accede mediante el mérito: un paraíso para los civiles.

Ahí radicaría, entonces, el interés de la institución —sea de carácter político, social, religioso o militar— en utilizar a la escultura como medio de transmisión de sus valores e intereses, pues mediante este establecido sistema gramatical (figura, material, pedestal, representación) se constituyó como un eficaz dispositivo de difusión, transmisión y educación. En definitiva, una manera efectiva de hacer creer en la inmanencia de las ideas de las cuales la escultura es portadora. Estado y nación, desde donde el monumento vendría a jugar un papel preponderante en la construcción del imaginario para el establecimiento de un nuevo ordenamiento político y social, recordando los monumentos erigidos con el propósito de asentar la naciente idea republicana, entre ellos la Estatua de la Libertad de Bartholdi o los homenajes a los próceres de las noveles naciones americanas, como el O'Higgins de Carrier-Belleuse o el San Martín de Daumas.

El monumento como eternidad, el memorial contra la eternidad de la desaparición

Entonces, ¿de qué manera esta transformación central, en que el monumento ya no narra las hazañas del dios, del héroe o del dictador, produce una manera distinta de concebir la obra, ahora centrada en los cuerpos desaparecidos? Como se anticipara al inicio del escrito, las transformaciones de la disciplina escultórica han sido radicales

desde finales del siglo XIX, y el arte contemporáneo no ha seguido propugnando en exclusiva una manera establecida de entender el monumento desde una construcción interesada de una historia o, incluso, la subyugación sumisa y acrítica al poder. El contexto de una obra no se describe ya solo en tanto espacio físico, sino también social, político, simbólico y crítico. Así, «el arte del sitio es el arte de potenciar un lugar, de marcarlo, a la vez que la obra recibe sobre sí, como de regreso, la impronta del sitio que ella misma ha contribuido a marcar» (Duque, 2004).

Este carácter de comprender una obra abierta a las condiciones de su tiempo y por tanto vinculada al acontecer político e histórico implica abandonar el principio iluminista de la educación social para poner como fin último la conciencia. Mientras el potencial educativo de los espacios públicos aparece dominado por la publicidad con la anuencia de la institución político-administrativa, el arte contemporáneo haría el utópico intento de elevar al público al nivel de un «sujeto consciente y responsable, no solo de sus actos, sino de los actos cometidos por otros contra otros» (Duque, 2001: 108), por lo que el trabajo no estaría tanto dirigido a la estabilización de los modos de vida como a su puesta en crisis, o como diría el mismo Duque, poniendo de manifiesto la enfermedad social justo cuando el sujeto contemporáneo piensa en evadirse de ella.¹

Dadas las transformaciones acontecidas en el género, se hace tremendamente interesante la persistencia de la conmemoración en las manifestaciones del arte público contemporáneo. Son bien conocidos los ejemplos del *Vietnam Veteran Memorial*, obra de Maya Lin creada en 1982 en Washington D. C., dedicada a los soldados estadounidenses muertos durante la guerra en Vietnam; o el *Monumento contra el racismo*, construido en Sarrebruck, Alemania, por Jochen Gerz, que alude a los cementerios judíos de la Alemania de 1939 y el intento de aniquilación de ese pueblo por parte del nazismo. Sin olvidar que también en nuestro país se ha construido una importante cantidad de memoriales en recuerdo de las víctimas de la represión política, de entre los cuales podemos nombrar el *Monumento a las mujeres en la memoria*, obra de Emilio Marín y Nicolás Norero; el *Memorial a los jóvenes asesinados en Villa Francia*, de Luis Montes Becker y Luis Montes Rojas; y *Un lugar para la memoria*, de Rodrigo Mora Vega, Ángel Muñoz y Jorge Lankin Vega, en conmemoración de los profesionales asesinados por la dictadura en 1985.

En lo que respecta al *Memorial a los jóvenes asesinados en Villa Francia*, el proceso de creación contó con la expresa participación de la comunidad, no solo respecto de la voluntad de su construcción y la lógica consecución de recursos, sino sobre todo

1. En concreto, Félix Duque dice: «El arte público no configura, según esto, un nuevo y más justo “espacio político”, sino que pone en entredicho todo espacio político, ya sea en una suerte de *revelatio sub contrario*, al poner de manifiesto la enfermedad social justamente cuando el hipermoderno “hombre dual” intenta “evadirse” de ella divirtiéndose, por caso, en un parque temático» (2001: 108).

en el diálogo con los artistas, que dio cuenta de una necesidad de representación de los cuerpos desaparecidos. Esto se expresó mediante el diálogo antes de la materialización de un proyecto de memorial, en su exhibición y en la posibilidad de expresión de la comunidad respecto del proyecto, a través de la asociación Centro Cultural Recuperando Nuestra Historia, agrupación de vecinos con personalidad jurídica cuyo fin último fue la construcción del memorial.

Entonces, en virtud de estos y otros muchos ejemplos posibles, la escultura no renuncia definitivamente a la conmemoración. Dados los casos anteriores, es posible identificar un viraje que hace interesante el análisis: si bien es cierto que se produce una transformación profunda del género —que pone fin a una manera de aludir a la historia como eje de la gramática escultórica—, persiste la necesidad de construcción de la memoria, ahora en atención al afianzamiento de valores asociados al respeto de los derechos humanos. Los memoriales pueden distanciarse de un vínculo formal con la monumentalidad clásica, pero esto solo aparece como una porción de la metamorfosis que ha acontecido. La escultura contemporánea ha asumido el cambio de valores replanteando su objeto y proceso, constituyendo aún un vehículo de proyección que vincula el pasado, el presente y el futuro. El verdadero núcleo de las transformaciones de la escultura no radica en el abandono de su voluntad conmemorativa, sino en la crisis de una relación con la institución y el poder que ostenta, determinando como consecuencias de tal ajuste una modificación radical de lo representado, en que todas las transformaciones a nivel formal estarían subordinadas a ello.

Como bien refiere José Luis Brea (1996: 16), al ser el análisis de Rosalind Krauss fundamentalmente formalista, dejó afuera «todos los aspectos que se refieren tanto a la contextualización social e histórica de dicha cartografía como aquellos que se refieren a la misma semántica de la forma escultórica y su dimensión significativa y comunicativa». En ese sentido, Brea plantea una radical corrección, puesto que restituye a la escultura contemporánea la posibilidad de una evolución desde el monumento clásico gracias al impulso utópico-crítico y, en consecuencia, permite incluir los posibles desplazamientos contemporáneos respecto del monumento hacia el memorial en tanto forma institucionalizada por excelencia de la escultura. Ese cambio en la relación con la institución y la crisis de lo representado toma forma en la desaparición del héroe en el monumento contemporáneo, que hace aparecer, contradictoriamente, el dolor de los vencidos y con ello una suerte de voluntad de la reaparición de los cuerpos para la construcción de una conciencia colectiva, cuestión que confirma el enunciado citado de Duque. Dado que el dolor y la angustia aparecerían como irrepresentables, el memorial —a diferencia del monumento clásico, que insiste en inmortalizar la presencia del héroe en virtud de un proyecto histórico— se establece como un intento de señalar la ausencia convirtiéndose en una directa apelación a la conciencia. Desde ahí que Wajcman (2001: 190) afirmara —acerca de los monumentos memoriales de Gerz— que estos «hacen surgir en lo visible lo que allí

falta, exhibiendo la ausencia de los cuerpos y los agujeros de memoria que vuelven a tensar este espacio perceptible que llamamos nuestra realidad».

Conclusión

En definitiva, el memorial vendría a abordar la derrota, el inevitable fracaso de los valores sociales que devienen en consciencia histórica. Por ende, no puede abordar el heroísmo corporeizado en un sujeto, sino más bien mediante la materialización de la memoria a partir de la desaparición de los cuerpos por acción de la violencia política. Un verdadero contrapunto a la noción tradicional de monumento. La necesidad de las comunidades de ver constituido un lugar donde se encuentre materializado su anhelo de memoria se hace imprescindible como una intransable voluntad de recorporización del espacio público. Por aquellos hombres y mujeres que debieron enfrentar la muerte no en una búsqueda personal de la inmortalidad heroica, sino sometidos a la brutalidad que muchas veces no dejó rastros de sus cuerpos. La crueldad de la tortura, la vejación y la desaparición se hacen imposibles de representar por el arte. No queda más que volcarse a la esperanza de conmemorar, persistentemente, para evitar la reaparición de la barbarie.

Entonces, el monumento como arte del pasado —ese que Duque (2001: 26) bautiza como *arte público*, en virtud de ser la materialización del habla del *pubes* o el varón aristócrata— se diferenciaría del memorial contemporáneo por cuanto el primero propone una visión en la cual es factible reconocerse. Ese es el objetivo de la construcción de un héroe: los sujetos deben reconocerse, pues es una ordenanza del sistema. Mientras tanto, el memorial, hijo de una suerte de la atomización del poder —o de una posible democratización del habla—, es poseedor de un carácter utópico —el *nunca más*— que le permite contener una visión crítica de la propia historia, y donde las prácticas artísticas «orientan su potencia al desenmascaramiento de la muchas veces lúgubre realidad de las relaciones sociales» (Brea, 1996: 26). De esta manera, el reconocimiento del espectador en el arte de este tiempo se hace una tarea imposible, pues la búsqueda no sería la contemplación, sino remecimiento. Por ende, la transformación del público hacia un potencial sujeto consciente de las relaciones políticas que han dado fruto a una historia despiadada, las más de las veces, contra nosotros mismos.

Por todo ello, creemos que la metamorfosis del monumento se instala en una suerte de reinscripción social, en que el sentido de la obra emergería fruto de una vinculación poderosa entre artista, comunidad, lugar, espectador y obra, y donde la construcción simbólica ya no viene dada como una ordenanza que se impone desde un sistema estabilizado de representación, sino que emerge de una especie de *representación en acción* que es producto de esa trama de vínculos. Esto necesariamente implica que el arte contemporáneo es capaz de producir correspondencias entre el

mundo del arte y la sociedad en que se inserta, más allá de las relaciones con las instituciones que ostentan el poder, estableciendo como ineludible horizonte «la esfera de las relaciones humanas y su contexto social» (Bourriaud, 2006: 13), abarcando el amplio espectro de los procesos sociales y manteniendo abierta la puerta a la utópica tarea de la transformación.

Referencias

- BORRIAUD, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BREA, José Luis (1996). «Ornamento y utopía: Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90». *Arte: Proyectos e Ideas*, 4: 13-30.
- CLARK, Kenneth (1993). *El desnudo*. Madrid: Alianza.
- DUQUE, Félix (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- . (2004). «¿Es el arte del sitio el sitio del arte?». Conferencia, curso de verano Wrong Site: Arte y globalización, Fundación Luis Seoane, UIMP, La Coruña, 30 de julio de 2004.
- FLYNN, Tom (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1997). *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama.
- . (1999). *El cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte*. Recurso informático. Valencia: Generalitat Valenciana.
- KRAUSS, Rosalind (2002). «La escultura en el campo expandido». En Hal Foster (editor), *La posmodernidad*. 5.^a ed. Barcelona: Kairós.
- MADERUELO, Javier (1990). *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori.
- . (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Visor.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1990). «El rapto del espacio como desbordamiento de los límites». En *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura* (p. 15). Madrid: Mondadori.
- MILES, Malcolm (1999). *Art, space and the city: Public art and urban futures*. Londres: Routledge.
- SENNETT, Richard (1997). *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- VERNANT, Jean-Pierre (1990). «Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente». En Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher (coordinadores), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Vol. 1. Madrid: Taurus.
- WAJCMAN, Gérard (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Sobre el autor

LUIS MONTES ROJAS es escultor con numerosas exposiciones de su obra en Chile y el extranjero. Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Académico del Departamento de Artes Visuales y vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Coordinador del Núcleo de Investigación Escultura y Contemporaneidad. Su correo electrónico es lmontesr@uchile.cl.  <https://orcid.org/0009-0005-9124-7934>.

ANUARIO DE DERECHOS HUMANOS

El *Anuario de Derechos Humanos* es una publicación semestral de referencia y consulta en materia de derechos humanos y campos afines. Busca ser un espacio de discusión de los temas centrales en el ámbito nacional e internacional sobre derechos humanos. Es publicado desde 2005 por el Centro de Derechos Humanos de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

EDITORA

Claudia Iriarte Rivas

ciriarter@derecho.uchile.cl

SITIO WEB

anuariodh.uchile.cl

CORREO ELECTRÓNICO

anuario-cdh@derecho.uchile.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Creative Commons Atribución Compartir Igual 4.0 Internacional



La edición de textos, el diseño editorial
y la conversión a formatos electrónicos de este artículo
estuvieron a cargo de Tipografía
(www.tipografica.io)