

## **Atrabiliarios: duelo y verdad**

*Atrabiliarios: grief and truth*

María de los Ángeles Lucía Peña Molatore 

Universidad Anáhuac Querétaro, México

lucia.molatore@anahuac.mx

Recepción: 21 de abril de 2023

Aceptación: 22 de junio de 2023

### **Resumen**

Este artículo analiza la instalación de arte contemporáneo *Atrabiliarios* de Doris Salcedo, que combina elementos de la violencia, la muerte y el duelo para crear un ritual funerario que despierta el dolor y la conciencia en el espectador. La pieza utiliza zapatos pertenecientes a víctimas de feminicidios en Colombia y los coloca en nichos cubiertos con piel de cerdo, creando un espacio que es a la vez una denuncia de la impunidad y una celebración del duelo. El análisis se centra en la forma en que la instalación utiliza la metáfora de negatividad para transformar el espacio y el espectador, y cómo la ausencia de nombres e historias permite una experiencia estética que es al mismo tiempo una crítica social y una reflexión sobre la violencia y la justicia.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, duelo, feminicidio, impunidad, ritual funerario

### **Abstract**

*This article dissects Doris Salcedo's contemporary art installation, Atrabiliarios, a piece that amalgamates violence, death, and mourning to create a funeral ritual that stirs pain and consciousness in the viewer. The installation incorporates shoes, once belonging to victims of femicides in Colombia, into niches covered with pig skin. This unique arrangement serves as a denunciation of impunity and a mourning celebration. The analysis zooms in on how the installation uses the metaphor of negativity to transform the space and the viewer and how the absence of names and stories fosters an aesthetic experience that is both a social critique and a reflection on violence and justice, leaving a profound impact on the viewer.*

**Keywords:** contemporary art, duel, femicide, impunity, funeral ritual

## Introducción. Un acercamiento al arte como detonante nemotécnico

El verso de Joseph Brodsky: “Está bien que recuerdos ajenos se mezclen en los tuyos” (2000, p. 179) anuncia el hilo conductor de este artículo, porque es, precisamente, lo que se intenta hacer aquí: mezclar recuerdos ajenos con los propios. No como divertimento ni provocación, sino como herramienta pertinente, para la comprensión de la instalación de arte contemporáneo que aquí se analizará y que, como sucede con otras piezas contemporáneas, puede resultar esquiva. Uno de los impedimentos para poder comprender las instalaciones, *performances*, *happenings* y obras de arte público contemporáneo es la falta de referentes por parte del participante, que no espectador. Y es que desde el siglo XIX, el mercado de arte, ligado a las galerías y museos, les dio a los consumidores de arte el papel de espectador pasivo, quien solo necesitaba ubicarse frente a la obra para que esta hiciera mágicamente una transferencia emocional y placentera. Acostumbrados entonces a que las obras deban funcionar como dispensadores de belleza, el arte contemporáneo encuentra múltiples detractores, porque sale al encuentro del otro como un participante; como uno con quien dialogar y discutir; alguien, tal vez, dispuesto a sumarse en la construcción propuesta por el artista. Pero para ello necesita conocer los referentes de las piezas que muchas veces se vinculan con otras piezas, con hechos o sucesos, con tradiciones o con ideas. Sin distinguir esas referencias se corre el riesgo de no poder acceder a la contingencia estética. Ahora bien, poner las referencias como subtítulos sería un sinsentido, tanto como si el mago mostrara cómo hace la magia y dónde tiene escondido al conejo. Así pues, este artículo busca ser un recorrido que se cruzará con la obra de Doris Salcedo en distintos momentos y puntos, de manera que funcione para el lector como una inoculación de semiosis, posibilitando nuevas semiosis pero, sobre todo, acercando al participante recién llegado como consecuencia de la necesidad individual de compartir el devenir propio. Es el resultado del encuentro personal con *Atrabiliarios*, de tal modo que Venecia, palomas, relatos infantiles, zapatos, feminicidios y justicia se combinan para permitir ver una mirada pero, sobre todo, para provocar la experiencia estética, que es la función primordial del arte.

“El término *estética* fue acuñado por primera vez por Baumgarten” (Vargas Pacheco, 2013, p. 31), en el siglo XVIII, para explicar una experiencia distinta que transita desde la sensación hasta el juicio. Baumgarten tomó el término del griego *aísthesis*, que significa ‘percepción’, ‘sensibilidad’, ‘sensación’. Sin embargo, la estética, como la comprendemos hoy, es más compleja, puesto que experimentarla supone una racionalidad judicativa; es decir, la experiencia estética es el lugar

en el que convergen la razón y la percepción, donde “la *aísthesis* representa el complemento que el *logos* requiere para que el hombre se exprese” (Vargas Pacheco, 2013, p. 44). La estética como saber filosófico quedó ligada al arte en una mirada calocéntrica (de *kalós*, ‘belleza’, en griego antiguo), de manera que pronto se consideró que lo bello y lo hermoso eran categorías idénticas, pero no es así. Lo hermoso obedece a una apreciación subjetiva, influenciada por modas, estilos y dictados sociales, que ha llevado en ocasiones al rechazo de obras de arte consideradas como desagradables por los mandatos culturales de su tiempo. Para comprender entonces la forma de vehículo potenciador de la *aísthesis*, basta con agregarle el prefijo *an* para que la descubramos en su opuesto: anestesia. Anestesia es el bloqueo de la percepción, sensibilidad o sensación. Por lo tanto, mediante la *aísthesis* el arte busca despertarnos, pero cuando la realidad es dolorosa, lastima. Una obra puede no ser hermosa ni placentera, pero en tanto arte es bella. Con la aparición de la anestesia “el dolor adquirió otra entidad, otra densidad, cobró cuerpo, aunque fuera un cuerpo fantasmagórico” (Fernández, 2018, p. 4). *Atrabiliarios* es, entonces, una antianestesia que despierta el dolor en cuerpos concretos, de cuerpos fantasmagorizados por la violencia feminicida.

“Está bien que recuerdos ajenos se mezclen en los tuyos. Está bien que algunas de estas figuras te parezcan extrañas” (Brodsky, 2000, p. 179), recita Brodsky en Venecia, desde su fosa en el cementerio de San Michele, la Isla de los Muertos. Los dolientes y difuntos llegan en góndolas. Los turistas en el *vaporetto*. Van allí como van a Père Lachaise o a Montparnasse, pasean entre las tumbas de Stravinski, Pound, Sartre, Beauvoir, Proust o Wilde. Eloísa y Abelardo no escuchan a nadie más, y un gato pasa cerca de Cortázar. Pero en San Michele sucede además algo distinto. No todas las criptas resguardan restos, no todas conservan la muerte inevitable; en algunas, solo reside la memoria, porque de cuando en cuando el mar que protege a la isla reclama su salario y se cobra con marineros. No todos regresan. El mar no devuelve todos los cuerpos a la playa. Entonces, padres, hijos, esposas, hermanos y amigos quedan suspendidos como nubes. No se puede llorar en el mar, porque hay demasiada agua y las lágrimas se pierden. Cansados de esperar sin esperar, preparan los funerales, queman plantas, recogen las cenizas, las guardan en urnas y van con ellas, en góndolas, hasta San Michele, para depositarlas y despedirse. Son entierros auténticos y simbólicos que sellan la certeza de la muerte. Cuando cada sepelio termina, los dolientes suben a las góndolas, vuelven y caminan por San Marcos entre las palomas. No les molesta, porque a las palomas no las encuentran muertas. De vez en cuando regresan a San Michele con flores y recuerdos.

Las palomas se congregan en las plazas. Los visitantes que compran entradas en distintos cementerios suelen detenerse delante de las lápidas, señaladas en las guías turísticas de los diferentes camposantos que hospedan restos de personas célebres. Acostumbran, una vez comprobado el nombre famoso, ponerse de espaldas a la tumba y tomarse varias *selfies* que atestigüen que allí estuvieron ellos, delante de un inmóvil Camus o Beckett. Esos mismos turistas, en las plazas, cambian monedas por comida que le arrojan a las palomas y esperan a que algunas se paren sobre ellos, para tomar una nueva serie de fotografías. No las alimentaron en Omaha porque no las vieron, tampoco vieron los nombres en las cruces y las estrellas. Pero en la Plaza de San Marcos las ven paradas sobre la basílica bizantina, sobre la Torre del Reloj sin que les importe el tiempo, ni a ellos ni a ellas. Caminan entre las mesas y los paseantes; ellas rebuscan migas, arrullan, algunas cortejan; ellos tachan nombres en sus guías turísticas y avanzan. Las palomas, como los turistas, son indiferentes y atolondradas. Quizás por ello se buscan mutuamente. Los venecianos las ignoran; tal vez, acostumbrados a ellas ya no las ven o no quieren notarlas, porque como los marineros solo desaparecen.

Rara vez un niño acierta con su resortera y mata a una paloma en vuelo. Entonces ella queda tendida en medio de la plaza. Alguien recogerá el cuerpo y lo dejará en el basurero; de lo contrario, algún barrendero al amanecer dará con ella y la tirará. Las palomas mueren invisibles. Las encuentran el campanero o el sacristán, ocultas en nichos y rincones. A las palomas no las mata el mar: cuando sienten la muerte se esconden y esperan, y solo las acompaña su pareja que permanecerá a su lado durante la agonía. Después, esa pareja volverá allí para su propia muerte.

Hay palomas en todas las plazas del mundo. En enero de 1995 apareció más de un centenar de palomas muertas en la plaza Bolívar, en Bogotá, Colombia. Murieron envenenadas. Las autoridades aseguraron que fue un accidente (Redacción *El Tiempo*, 1995). En Bogotá. En Colombia. Un país que recibe su nombre del navegante italiano Cristóbal Colón: *la Tierra de Colón*. Y *columbus* significa paloma, y en su tierra no solo ellas han muerto en las plazas.

A finales del siglo xx, tras el fortalecimiento de los cárteles del narco, el gobierno declaró una guerra contra ellos que desató una época de violencia en todo el país. En Colombia. En la guerra contra el narco allá, como la que vivimos en México, no solo mueren narcotraficantes, soldados y policías. Las autoridades aseguran que las muertes colaterales son inevitables, casi accidentales. Sin embargo, las masacres en zonas rurales del país se hicieron cada vez más frecuentes. De acuerdo con los datos del Observatorio de Derechos Humanos (Human Rights Watch, 1997), en 1997 hubo 35 masacres; el 75 % de ellas fueron perpetradas por presun-

tos grupos paramilitares, mientras que el 25 % lo cometieron, aparentemente, los miembros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). En la lucha por territorios, aun cuando los gobiernos de César Gaviria y Ernesto Samper hicieron todo lo posible por ocultar la información, los periódicos daban cuenta de los encuentros de grupos de campesinas y campesinos asesinados como las palomas. La guerra siempre envenena.

Tres años antes de que las palomas murieran en la Plaza Bolívar, Doris Salcedo, artista colombiana, presentó por primera vez su instalación *Atrabiliarios* en la Galería Garcés Velásquez en Bogotá (Bal, 2010). En Colombia. Donde la desaparición de mujeres, sobre todo en las zonas rurales, pasó de la anomalía a la regularidad, porque, aunque el gobierno no lo reconozca, las drogas no son el principal “producto” con el que trafican los narcos. A finales del siglo pasado, en Colombia, las mujeres desaparecidas comenzaron a encontrarse como cadáveres. Cuando las hubo, las investigaciones casi nunca encontraron a los asesinos, y, cuando lo hicieron, la justicia fue laxa e indolente. Más de veinte años después se ha comenzado a considerar el feminicidio, pero “como una política pública de carácter social no impacta lo suficiente las esferas legales, por el contrario, como delito autónomo, resulta más difícil de configurar” (Cuervo Echeverri, 2017, p. 117). Por lo tanto, aun cuando hubo algunos detenidos, no fueron juzgados por los crímenes auténticos.

Doris Salcedo creó, en 1992, una instalación de justicia: *Atrabiliarios*. *Atrabiliarios* es una pieza formada por una serie de veinte nichos dispuestos en el muro, como las gavetas empotradas en las paredes de las distintas dependencias del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses de Colombia. Allí, las autopsias a los restos encontrados de cuerpos feminizados se hicieron cada vez más comunes. Y se volvió habitual que, una vez terminada cada disección, el cuerpo quedara encerrado dentro de un cajón en el muro, para que su puerta de acero, al cerrarse, la hiciera desaparecer nuevamente (Aponte Isaza, 2016). Los nichos de Salcedo revierten el ocultamiento, porque cada uno de los huecos que ha dispuesto la artista está cubierto por piel de vejiga de cerdo, cosida al muro con suturas de autopsia. Ahora las costuras son evidentes, hieren la piel y perforan la pared. Es, por tanto, mucho más que una radiografía de lo real. Y “lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho, debe ser repetido” (Foster, 2001, p. 136).

La pieza de Doris Salcedo es la auténtica disección de la realidad cruda y muerta por la violencia, con toda su significación de dolor y abatimiento. Una instalación que se establece a partir de la metáfora de negatividad en el espacio. Es importante subrayar que la palabra metáfora, *μεταφορά*, significa ‘traslado’. En consecuencia, los cuerpos son trasladados de los sitios de violencia y abandono

de la morgue al espacio ritual de entierro. El carácter indicial de la obra transforma al espectador en doliente y lo arroja al encuentro con la desaparición, la violencia y la muerte, siempre desde la ausencia, porque “la pérdida debe marcarse y no puede representarse; la pérdida fractura la representación misma y la pérdida precipita sus propios modos de expresión” (Princenthal, 2000, p. 40). En la instalación de Salcedo no hay espacio para los turistas. Es un grito. Es pura denuncia y denuncia pura. La piel de vejiga de cerdo es translúcida y opaca; su disposición impide una mirada panorámica del espacio. Anula la especularidad. En un primer momento es solo evidencia de la repetición de nichos y suturas sobre el muro, donde “la puntada reparadora es también un pinchazo, una interrupción violenta” (Rodrigues Wildholm y Grynsztein, 2015, p. 211). Un ejercicio de clausura, de taxidermia brutal y consumada. Parece que no hay más que impotencia y rabia, bilis que se derrama después de la sangre y sobre ella. Martirio y desesperanza. Atrabiliario: violento y destemplado; sin embargo, la expresión latina *atra bilis* se refiere a la melancolía, al duelo, al luto. Esta dicotomía de verdad establece el doble juego de la obra: por un lado, visibiliza la impunidad y violencia; por el otro, posibilita, a través del entierro, el acompañamiento en el duelo.

En una esquina del salón hay sólo cajas, forradas, sin rótulos, abandonadas allí. Dentro podrían estar los resultados de las autopsias, las investigaciones vacías, los expedientes muertos. Solo muerte. No es la escena del crimen, tampoco una sala forense ni un despacho de investigación superficial. No hay literalidad ni simulacro. Estamos frente a las huellas de abandono, apatía e ineptitud. Es incapacidad e indiferencia, como una nota en el periódico perdida entre millones de notas, como lágrimas en el mar.

Y de pronto, al avanzar un poco, se descubre algo en el interior de un nicho: dos zapatos. No son par. Son solo dos zapatos dispuestos con mucho cuidado, amorosamente colocados allí. Son el zapato blanco de una niña pequeña y el zapato negro de una niña mayor. No hay ningún nombre, son dos zapatos anónimos. La piel ahora los resguarda. Están allí en silencio, incapaces de contar su historia, pero *ellas* se los pusieron un día, cada una su propio par; uno aquí; uno ausente. Caminaron, tal vez corrieron, saltaron, bailaron. Recorrieron el campo en los días de siembra y de cosecha. Se detuvieron emocionados, se fueron indiferentes un día y otro enfadados. Quedaron juntos al lado de una cama, o separados en habitaciones distintas. Avanzaron sin hacer ruido, otras veces se hicieron oír. Estuvieron en la iglesia, en el mercado, en la escuela. Entraron en la farmacia, evitaron pisar el lodo, subieron a un camión, bajaron por la escalera. Fueron con ellas ese día. Y fue el último. Uno se perdió en la huida: su par abandonó un pie inerte. De frente, solo

completamente frente al nicho, se dejan ver. No se esconden. No tienen por qué, la piel de cerdo los protege. Ahora están seguros.

Los zapatos amorosamente colocados en los nichos fueron entregados a Doris Salcedo por las madres, hermanas e hijas de las mujeres feminizadas, cuando las fue a buscar para escuchar sus historias, para acompañarlas, para llorar con ellas, para vivir el duelo (Salcedo, Basualdo, Princenthal y Huysen, 2000). Allá, en las zonas rurales, las más abandonadas del país; donde la policía les entregó, en una bolsa de plástico, las últimas pertenencias de la madre, la hermana o la hija, pero ninguna información ni ningún culpable ni ninguna acción de justicia.

En la entrada de la sala hay un letrero pequeño: "Entierro". Después del primer encuentro es posible avanzar, pero ahora de otro modo. En el segundo nicho hay un par de zapatos blancos. Son par. Derecho e izquierdo. Siempre estuvieron unidos. Un día ella los vio en un aparador, trabajó muy duro, ahorró. Se los puso en la tienda antes de salir, y en la calle se miró orgullosa, reflejada en el vidrio de la zapatería. En todos los nichos hay zapatos, todos colocados con el mismo cuidado. En el quinto nicho hay un zapato solitario. Es más doloroso aún, en su soledad.

James Barrie, en *Peter Pan en los jardines de Kensington*, cuenta que lo que le "parece que es el espectáculo más conmovedor de los Jardines lo ofrecen las lápidas de Walter Stephen Matthews y de Phoebe Phelps. Están situadas una junto a otra" (2018, p. 99) porque cuando un niño muere, las hadas lo entierran al lado de otro niño, para que así, juntos, no tengan miedo. En los zapatos que descubrimos en esta instalación de Salcedo asistimos, precisamente, al encuentro con el otro, a la reunión de dos que se acompañan y comprenden, que comparten el espacio cuando fueron colocados allí con la suavidad de unas manos de hada. Ya no tienen miedo. Sienten la protección de la piel que los cubre, porque esa es la función de la piel.

La repetición brutal de las pieles se ha roto. Sin nombres, sin historias, sin fechas, cada uno de los zapatos es único, cada uno es una liturgia distinta, un duelo diferente. Una reliquia. Los zapatos que Salcedo reunió a lo largo de tres años de encuentros con familiares de las mujeres, primero desaparecidas y después asesinadas, en "Colombia, el país de la muerte no enterrada, de la tumba no marcada" (Valcárcel, 2015) ocupan el espacio como cenizas de San Michele. Y así, la instalación de Salcedo se convierte, en realidad, en un ritual funerario donde nos encontramos, lloramos a todos y lloramos todos. Es el lugar sagrado de descanso cubierto por la piel de la bilis, es nuestra cólera la que los protege. Es un funeral privado, doloroso, apremiante. Sin embargo, Salcedo omite los nombres propios. No hay datos por ninguna parte de a quién pertenecen, no por descuido

o indiferencia; al contrario, se trata, en primer lugar, de la elevación simbólica que los traslada de lo particular a lo colectivo; y, en segundo lugar, impide la revictimización, guarda y protege sus nombres.

Es fundamental aquí “la forma en la que lleva a cabo el vehículo del entierro que ayuda a prevenir la incompreensión que virtualmente podría destruir el curso de la obra si esta última sufriera una interpretación metafórica incorrecta” (Bal, 2010, p. 41), porque ahora la palabra *entierro* recupera todo su sentido. Enterramos a los muertos no para olvidarlos, sino para poderlos encontrar vivos en la memoria, para podernos despedir y prometer, para volver y no perdernos. Nadie podría suponer entonces que se trata de una crítica en contra del capitalismo y que lo que vemos son vitrinas que ofrecen zapatos. En todo caso, podría remitirnos a los campos de concentración con los zapatos abandonados por los judíos fuera de las cámaras, en las orillas de zanjas que ellos mismos cavaron o en los bordes de los ríos; zapatos que hoy son montañas en vitrinas dentro de los museos que rememoran el Holocausto, el genocidio, la ignominia, y que son la acusación directa y constante en contra del régimen nazi. Allí está la denuncia explícita de un pueblo que acusa directamente a los culpables: los nombres de unos y de otros están escritos cientos de veces en libros, documentos, memoriales y muros, donde el número brutal, seis millones de judíos asesinados en los campos de exterminio, subraya la barbarie. Están allí como recuerdo innombrable, como recriminación permanente, como vergüenza y advertencia. Los zapatos de los judíos son simbólicamente los objetos más poderosos de un pueblo errante y sin tierra que hoy, establecido en un territorio que le llegó tarde, declara su indignación y amenaza.

La pieza de Salcedo es completamente diferente: la pulcritud con la que elige los zapatos, todos usados, recuperados, pertenecientes a víctimas reales, los coloca no como testimonio, sino como presencia real que nos traslada necesariamente a un ritual mortuorio (ver Figura 1). Por otra parte, nos enlaza interactivamente con el uso normal de los zapatos, pero que fueron rescatados tras la muerte, con lo cual implanta al mismo tiempo el sentido violento.

*Atrabiliarios* es la pieza colectiva posibilitada por Salcedo que acontece solo cuando el público deja de ser un actor pasivo y se transforma en

un participante activo, o un reconfigurador de significados [...] un sujeto interpelado por la huella antropológica que habita en las prácticas artísticas, a la vez que deviene un cuestionador no sólo de la obra, sino del papel cívico y político del arte, de los procedimientos y pertinencias del arte actual. (Diéguez, 2013, p. 247)



**Figura 1.** Salcedo, D. (2015). *Atrabiliarios* [Instalación artística]. Chicago, Illinois: Museo Arte Contemporáneo de Chicago. Fotografía de Lucía Peña Molatore.

En este sentido, la obra no es por sí misma una crítica incendiaria ni acusación ni reclamo de justicia, porque ello es obligación de todos. Al entrar en el encuentro con *Atrabiliarios* no existe algún compromiso. El público que visita la exposición con la presunción de que el arte es un objeto que puede admirar y espera ser conmovido o impresionado, pasará entre palomas muertas, se tomará *selfies*, con los nichos a sus espaldas, para refrendar que estuvo en ese lugar. Después las compartirá en sus redes sociales, y saldrá con tiempo para comprar suvenires y comer algo en algún restaurante de esos que ponen sus mesas en las plazas donde las palomas buscan migajas. El participante, convocado al proceso de duelo, llorará la ausencia, la muerte; ofrecerá su memoria a la memoria y en memoria, porque practicará el ritual de dolor en una ceremonia de despedida donde verá que las cenizas de los nichos de San Michele se han puesto sus propios zapatos para resistir, por fin, a la violencia. Lo mismo que señala Diéguez sobre los espacios habilitados por familiares de víctimas que buscan dónde tener un duelo durante un entierro sin cuerpos (Diéguez, 2013). Doris Salcedo declara que:

El arte no tiene la capacidad de redención, el arte es impotente frente a la muerte. Sin embargo, tiene una habilidad, y es traer al campo de lo humano la vida que ha sido desacralizada y darle una cierta continuidad en la vida del espectador. (Salcedo, 2016)

Esta cierta continuidad se viabiliza en el momento en el que el espectador, en este caso, comprende que su marcha en adelante está impedida de olvido, y que ha sido convocado para ser parte de una sociedad capaz de alzar la voz y exigir justicia, combatir la impunidad y preservar el recuerdo.

## Referencias

- Aponte Isaza, M. C. (2016). Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo a proceso de justicia transicional en Colombia. *Revista Científica General José María Córdova*, 14(17), 85-127.
- Bal, M. (2010). *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. University Press.
- Barrie, J. M. (2018). *Peter Pan en los jardines de Kensington*. Mestas.
- Brodsky, J. (2000). *No vendrá el diluvio tras nosotros: Antología poética (1960-1996)*. Galaxia Gutenberg.
- Cuervo Echeverri, V. (2017). Femicidio, impunidad o seguridad jurídica en la política criminal colombiana. *Verba Luris*, 37, 109-118. <https://doi.org/10.18041/0121-3474/verbaiuris.0.1027>
- Diéguez, I. (2013). Confrontados con las imágenes: "Naufragio con espectador". *Repertorio*, 1(20), 28-38.
- González Fernández, F. (2018). Desdoblado de dolor: estética de la anestesia. *Arbor*, 194(790), a482. <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4007>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Akal.
- Human Rights Watch (1997). Colombia. La situación de los derechos humanos. Informe Anual 1998. [https://www.hrw.org/legacy/spanish/inf\\_anual/1998/colombia.html](https://www.hrw.org/legacy/spanish/inf_anual/1998/colombia.html)
- Princenthal, N. (2000). *Silence Seen, in Doris Salcedo*. Phaidon Press.
- Redacción El Tiempo (27 de enero de 1995). Las palomas de la Plaza de Bolívar murieron envenenadas. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-300574>
- Revista Diners (2016). *Doris Salcedo: El arte no tiene la capacidad de redención*. [https://revistadiners.com.co/cultura/arte-y-libros/22755\\_retrospectiva-de-doris-salcedo-en-el-museo-de-arte-contemporaneo-de-chicago/](https://revistadiners.com.co/cultura/arte-y-libros/22755_retrospectiva-de-doris-salcedo-en-el-museo-de-arte-contemporaneo-de-chicago/)
- Rodrigues Wildholm, J. & Grynsztejn, M. (2015). *Doris Salcedo*. University Press.
- Salcedo, D., Basualdo, C., Princenthal, N. & Huyssen, A. (2000). *Doris Salcedo*. Phaidon Press.
- Vargas Pacheco, C. A. (2013). Aísthesis en la expresión. *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, (25), 27-44. <https://doi.org/10.22201/ffyl.16656415p.2013.25.411>

Valcárcel, M. (2015). Doris Salcedo: El arte como cicatriz. *Alejandra de Argos por Elena Cué*. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>