

Cuerpos y flujos

(Una línea de lectura para los años Ochenta en América Latina) ·

Emilio Tarazona

Mientras aspectos en otro tiempo insospechados de la fisiología humana se exponen, analizan y auscultan con detalle, el concepto de cuerpo parece perder algo de nitidez. No obstante es una noción que se ha vuelto crucial (al mismo tiempo que obsoleta la de bio-organismo). Crucial, y acaso también ardua: el cuerpo ha dejado de ser una realidad estable y resulta elusivo establecer sus funciones o sus límites. Una re-definición continua intenta seguir el paso a su incesante construcción biológica, que a través de un conjunto de procesos sucesivos hicieron más eficientes las disciplinas reclusivas de regulación social de la modernidad temprana: entre ellas, las formas de organización y gestión de la vida dentro del régimen biopolítico, potenciadas con la irrupción de las industrias alimentaria y farmacéutica; la aparición de la cirugía 'reconstructiva' o 'estética'; la dimensión bio-semiótica profundamente afectada por la manipulación de hormonas o genes; o el aporte de la cibernética en la construcción de prótesis o bio-interfases que extienden el cuerpo al campo de la informática y la virtualidad, haciendo mutar irreversiblemente la idea de 'presencia'. La era del post-humano es también la era de la disolución del cuerpo. O, al menos, un tiempo que devela su frágil y mudable consolidación.

Acaso es el modelo económico posfordista y neoliberal, implantado desde fines de los Setenta como nuevo paradigma, el que implanta la noción de flujo por sobre el viejo paradigma industrial que colapsa en esa misma década (entre cuyos signos reveladores está el denominado ghetto de Detroit). Latinoamérica resultó en este proceso un laboratorio de importancia: el Chile de Pinochet y la Argentina de Videla pusieron previamente en escena las propuestas de la Escuela de Chicago —que demostraron que no se podía ser liberal en economía y liberal en política al mismo tiempo: la alianza entre regímenes totalitarios asesinos y neoliberalismo económico era sustancial (y estaba demasiado lejos de las ideas de democracia o libertad que este último propugnaba) —. El modelo sería luego adoptado a escala mundial por los gobiernos de Reagan y Thatcher a inicios de los Ochenta y a fines de esa agitada década se auto-asume triunfante con el colapso del bloque soviético.

· Este texto se incluye en el catálogo de la exposición: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años Ochenta en América Latina*, curada por la Red Conceptualismos del Sur (RCSur) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en Madrid, octubre 2012 – marzo 2013.

Es la modernidad fluida o "líquida" que Zygmunt Bauman señala: visibles ya desde la desregulación de los mercados, la privatización de los servicios públicos y el poder creciente de la especulación financiera que tiende a extender sus límites, a desplazar los capitales flexibilizando las barreras políticas, éticas o culturales, que son erosionadas por el libre paso del comercio y la inversión sin fronteras.

Ese cuerpo social al que aludían los escritos de Comte o Durkheim es vulnerado, aún cuando el tránsito de individuos pueda tener regulaciones más estrictas. Y esa pérdida de autonomía de los Estados nación por sobre los poderes económicos transnacionales que los gobiernan parece al mismo tiempo generar en respuesta otras formas radicales (y de base) para entender el concepto de flujo desde un ámbito con territorializaciones fugaces: como *fuerza de producción*, como una pulsión en sí misma que permite conectar "máquinas-órgano" y "máquinas-fuente" que se ensamblan en formas de agenciamiento colectivo a fin de producir, de construir lo real (en el lenguaje de Deleuze – Guattari).

Así, en simultáneo a los dispositivos de producción de subjetividad y los dispositivos de producción del cuerpo, se oponen un conjunto de movimientos de contra-producción. Los años Ochenta pueden ser entendidos como un momento paradigmático en la naciente construcción de estos dispositivos de producción de cuerpos y subjetividades alternativos.

Atravesada por diferentes tipos de violencia y crisis, un signo recurrente de algunos de estos movimientos en la década sería cierto rechazo por los paradigmas de vida existentes y, por tanto, un peligroso deleite por la distopía como proyección de una sociedad que se asume desde ya decadente. Ello parece el signo reconocible de movimientos de artistas visuales, literarios, y musicales que recogen los influjos del punk. En algunos países del continente, esto coincide con la resaca de los movimientos políticos diezmados durante la década anterior. No obstante, la actitud era fundamentalmente la ruptura y, acaso, el nombre mismo —de estos movimientos o grupos de activistas culturales— asume muchas veces el de la repulsión misma: la escoria, el conflicto social, la represión, la miseria o la marginalidad; vueltos así un modo de afrenta o confrontación. Como flujo, el fluido corporal es también un signo de esas actitudes contra aquellos modelos de formas de vida propuestos, y sus propias posturas nominales —ya la basura, el residuo; el vómito o el desecho metabólico— se convertían en una afectación emocional y política contra la supuesta estabilidad de un sistema que se intenta perturbar.

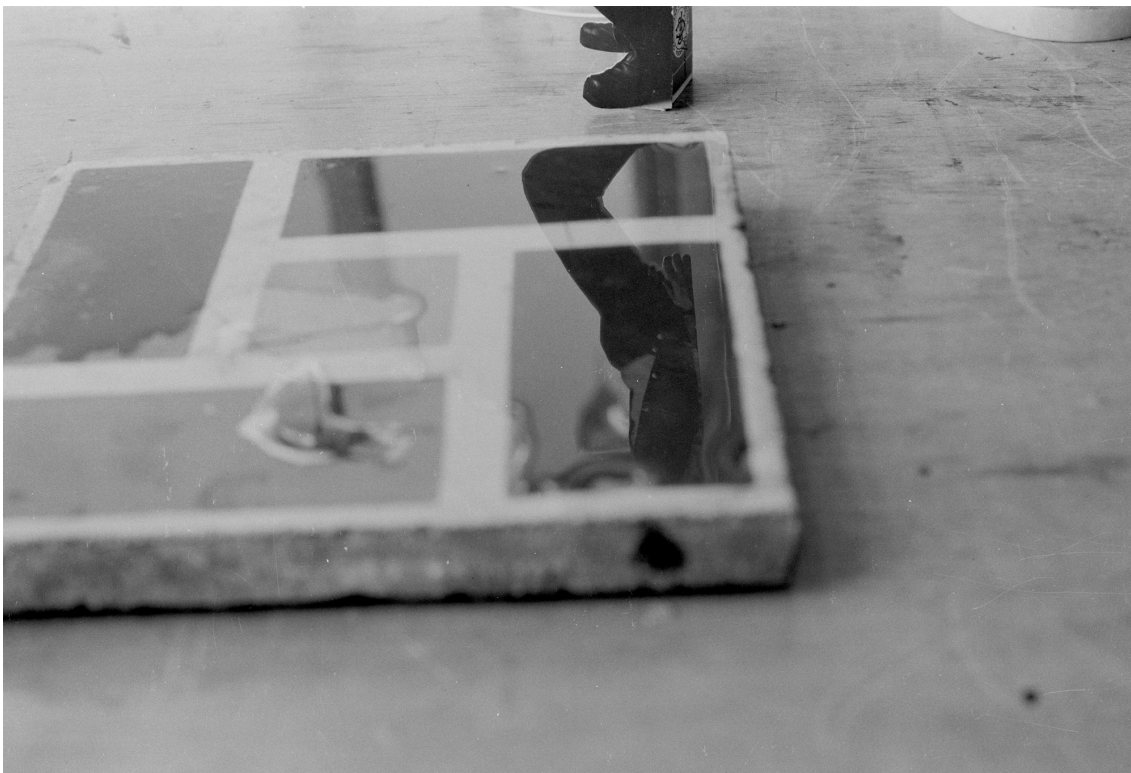
O contaminar: desde el punto de vista de la antropología o de la historia, un desecho es una categoría que un objeto o sustancia adquiere dentro del imaginario específico de una cultura y, por tanto, en oposición, estos constituyen un método para sondear los valores asignados y establecidos al interior de una sociedad determinada (ver la *Rubbish Theory* de Michael Thompson).

Sin embargo, el énfasis puesto en los fluidos corporales no solo se vuelve una forma elocuente de evacuar un cuestionamiento sobre los contornos de lo socialmente aceptable sino, y sobre todo, el inicio de un continuo pensamiento crítico sobre los límites de la propia corporeidad: un señalamiento de aquello que en una primera mirada ya no forma parte del cuerpo, que lo excede o desborda. Ello se expulsa, ello se exuda, ello se succiona. Se excreta o secreta marcando ese tejido de la piel —en ningún momento continuo, ni tampoco impenetrable— como el límite dudoso de una identidad física y psíquica que se supone contenida allí dentro. No obstante, junto a los denominados desechos metabólicos existen un conjunto de fluidos del cuerpo que resultan susceptibles de gestión biopolítica: sustancias capaces de generar y preservar la existencia humana, como el esperma, la sangre o la leche, que —a través de la inseminación, transfusión o lactancia— pueden introducirse en otro cuerpo para fecundarlo o mantenerlo con vida. La presencia de ellos permanece fuertemente unida a la preservación y protección del cuerpo colectivo de la especie. Esto implica que se organice un sistema de regulaciones sobre los cuerpos. No solo su pérdida inútil debe evitarse, sino que varios mecanismos de prestación reguladora se instituyen para nuevamente consolidar los intereses del capitalismo trasnacional sobre la población: la práctica de transferir clínicamente esperma u óvulos de cuerpo a cuerpo son hoy parte de un próspero mercado mundial; los bancos de sangre y bancos de leche se dedican a recolectar, almacenar, procesar y suministrar estas sustancias. Y aquí se incluye la extensión industrial del fluido tecno-lácteo —considerado aún fundamental en los procesos de alimentación temprana post-lactancia— que bien subvencionan los Estados o bien proveen las compañías privadas que las producen.

No obstante, ser flujo implica en gran medida *deshacer el cuerpo*, así como sus procesos de clasificación taxonómico-identitarias (conscripciones de raza, sexo, género, clase): imaginar nuevas funciones, límites y metáforas en un proceso continuo de contra-producción de subjetividad-corporalidad. La frontera entre lo que a alguien se le asigna a ser y aquello en lo que alguien puede devenir es un “lugar de contradicciones”, como apunta Gloria Anzaldúa.

La discrepancia es una plataforma fundamental y esta noción de flujo anima la ausencia de comando u organización central que hoy componen los nuevos movimientos sociales y las nuevas movilizaciones en protesta que, como una entusiasta pandemia, se han encendido en distintos lugares del planeta. Algo que parece conciliarse con aquellos orígenes de la psique en donde el cuerpo no tiene límites y en la que, conectada a ella, mundo y cuerpo son una sola y misma cosa. Conexiones extendidas que hacen casi una ilusión —de esas que, en ocasiones, pueden ser temporalmente necesarias— pensar que existen problemas de carácter local. Lejos de la institucionalidad orgánica de un aparato de Estado; de los 'diagramas de flujo', entendidos como dispositivos para la contención de un proceso programático; y de las 'corporaciones' multinacionales —aquél neologismo jurídico que apela a una idea así discutible de cuerpo para designar las estructuras jerárquicas de las dominantes entidades empresariales modernas—; se trata de bordes que permanentemente se desdibujan trazando un complejo indicador de las formas de convivencia, tolerancia o autonomía de los individuos al interior de una comunidad la cual se encuentra siempre amenazada por una puesta en abismo de las asignaciones, atribuciones e identidades.

Cuerpo es, al fin y al cabo, multiplicidad y flujo. No solo porque el cuerpo es dudosamente una realidad —ni acotada, ni acotable—, sino porque el flujo es un espacio de posibilidad para lo real cada vez más amplio. Habría por ello que evitar oponer ambos términos: los fluidos corporales son una suerte de metáfora que se origina o, más bien, se procesa en él. Como sustancia —ya negada o admitida, rechazada o reinscrita— hablan de su extensión, de su vulnerabilidad e inconsistencia: siempre en movimiento interno y en interacción con el afuera.



[Fig. 1] [Fig. 2] Miguel Angel Rojas, *Atenas c. c.* (1975). (detalles de boceto). Instalación: 4 dibujos (lápiz sobre papel), 70 impresiones fotográficas en papel de gelatina de plata en marco de madera, fluido seminal. Presentada en el Salón Atenas de ese año.

En 1975, Miguel Ángel Rojas presenta su instalación *Atenas c.c.* –Atenas cine continuo– dentro de la primera edición de los Salones Atenas, organizados por el crítico Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El título de la pieza propone un juego ambivalente: inscribir el nombre de la empresa de publicidad auspiciadora del evento y a la vez el de una conocida sala de reestrenos y cine continuo en el centro del distrito capital. Al igual que teatros a veces imponentes como Imperio, Faenza o el Mogador, Atenas se había convertido en un espacio de encuentros furtivos y subrepticios para una homosexualidad masculina que entonces, dentro de la heteronormativa y moralista sociedad colombiana, resultaba prácticamente imposible afirmar a plena luz. Una impetuosa promiscuidad que, amparada en la oscuridad y el anonimato, Rojas se arriesga a registrar de modo clandestino en varias series fotográficas a lo largo de esa misma década.

La instalación reúne así cuatro dibujos hiperrealistas realizados sobre la base de fotografías. Estos, colocados verticalmente en pares, conforman dos autorretratos incompletos que sugieren, en secuencia, “dos momentos congelados de un movimiento erótico”, siguiendo las palabras del artista. Se trata de fragmentos en donde el perfil de un cuerpo —vestido en botas de cuero y blue-jeans— quiebra la cadera sobre un fondo indeterminado. La composición de los dibujos sobre el papel los presenta como figuras auscultadas desde un espacio que solo permite una mirada oblicua, “como si fuera una puerta entreabierta”. No obstante uno de ellos se apoya en un piso en donde se reconoce el diseño de las baldosas que pertenecían a la casa familiar del artista en Girardot: pequeño puerto de tierra caliente, en las riberas del río Magdalena, en donde transcurre gran parte de su infancia, adolescencia y juventud. Baldosas que aparecen aquí por primera vez y que formarán parte de varias otras obras realizadas por Rojas en años sucesivos. En *Atenas c.c.*, reproducidas fotográficamente en tamaño real, setenta de ellas colocadas de modo adyacente, conforman también sobre el suelo de la instalación una superficie que nos remite al mismo espacio. Este permanece cubierto por un vidrio sobre el cual el artista derrama “material orgánico”: esperma real que reúne de donantes amigos, asumiendo el gesto como acto deliberado de autoafirmación.

Así, Rojas pone en tensión de un lado el mundo regular, afable, protegido y entrañable de lo doméstico y del otro un momento expansivo de autonomía en la producción de la propia sexualidad, en donde irrumpe un impulso que diluye los límites de aquel lugar habitado extendiéndose hacia un mundo que resulta estimulante y a la vez imprevisible, impúdico, insólito o salvaje. Dentro de la amplia entrevista sostenida con

Natalia Gutiérrez, el artista considera al teatro Faenza de aquellos años, como el espacio propicio para los encuentros gay, y describe también la platea del mismo como "el orinal más grande de Colombia". Un escenario que será luego referente para una instalación realizada en 1982, denominada *Subjetivo*. En ella el artista reconstruye con una mirada cruda pero al mismo tiempo precisa, ese espacio vacío, trasladando los muros y piso deslucidos del teatro (que tantas veces había fotografiado con una cámara oculta) a las salas de la galería Garcés-Velásquez, valiéndose de un cuidadoso empalme de serigrafía, dibujo y baja iluminación, al cual incorpora el sonido grabado de un flujo húmedo que resuena de fondo, drenando constantemente.

2



[Fig. 3]
CADA (Colectivo Acciones de Arte), *Para no morir de hambre en el arte* (1979). Entrega de 100 bolsas de leche a los pobladores de La Granja.

Santiago de Chile, 1979: el Colectivo Acciones de Arte (CADA) —conformado por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita— hace su aparición (en medio del contexto represivo de la dictadura iniciada violentamente seis años antes) con una acción hoy emblemática denominada *Para no morir de hambre en el arte*. Dividida en varias fases, la intervención consistía en una apuesta que se realiza en los márgenes de la escena artística de la ciudad, desbordándola hacia su inmediata periferia. El acto se anuncia crípticamente con la publicación de una página cedida para el colectivo dentro del semanario *Hoy*. Allí, en tono provocador, se inscribe un texto que el grupo firma a modo de enunciación instituyente y manifiesto poético:

Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca / accediendo a todos los rincones de Chile /
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile / privado del consumo diario de leche /
como paginas blancas para llenar.

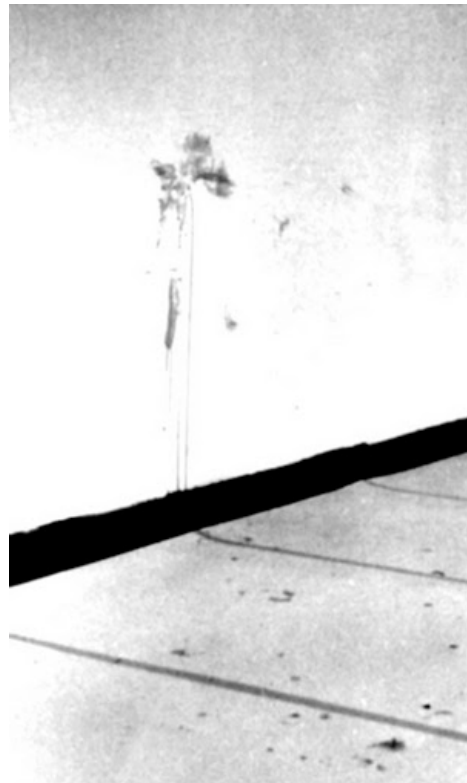
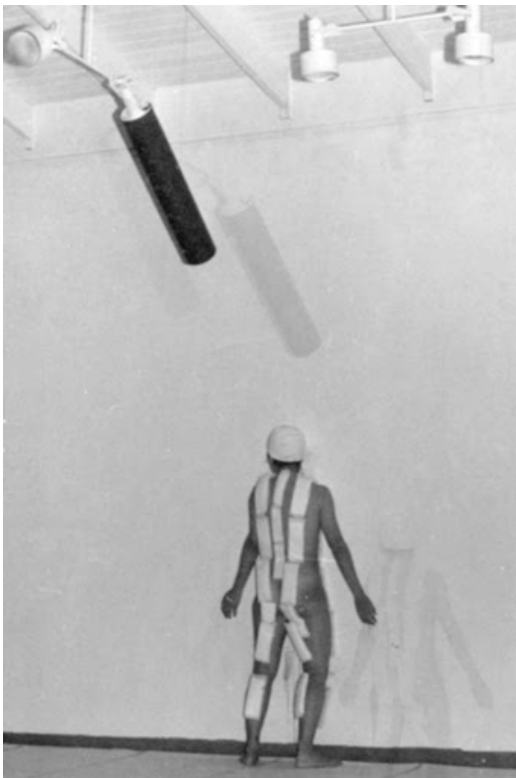
Ese mismo día el grupo hace entrega de 100 bolsas de ½ litro de leche a pobladores de una comuna pobre, emblemáticamente denominada *La Granja*, en las afueras de Santiago: como flujo de ganadería industrial, la producción láctea supone extender el suministro nutricional e inmunológico medular, presente en el primer alimento que la madre proporciona en la infancia temprana, asimilando las connotaciones de protección y necesidad que en este se inscriben. Registros de la acción son exhibidos posteriormente en la Galería Centro Imagen, junto con una caja de acrílico transparente que contenía bolsas de leche, un ejemplar de la revista *Hoy* abierta en la página del texto publicado por el colectivo y una cinta magnetofónica. Alrededor del objeto escultórico y los registros se propicia el diálogo y el debate.

La acción de reparto reactualiza con énfasis la decisión del gobierno democrático de la Unidad Popular (Salvador Allende) —mandato y decisiones que son interrumpidos con el golpe de Augusto Pinochet—, el cual garantizaba medio litro de leche a cada niño en todo el país. Para focalizar su impulso de confrontación con el Estado autoritario del régimen, estas propuestas se situaban rápidamente en diferentes espacios y momentos, como la lectura de un discurso enunciado ante el edificio de las Naciones Unidas en Santiago que sería registrado en la cinta magnetofónica por el grupo (y el audio incluido también en la exposición). Pero más aún: días después el colectivo consigue convencer a la empresa de leche Soprole para desplazar por las calles de la ciudad 10 de sus camiones, los cuales al final del recorrido son aparcados

delante del Palacio de Bellas Artes (acción denominada *Inversión de escena*). Allí, los artistas clausuran temporalmente el acceso a la institución con una enorme tela blanca, a modo de pantalla visible, que es destacada precisamente por la ausencia deliberada de imagen.

Así, el predominio de la blancura pierde por completo su connotación de neutralidad para convertirse en la denuncia de un silencio cómplice. Como anota Robert Neustadt, al relacionar la carestía de la leche como promesa del gobierno de Allende disuelta por la dictadura, CADA apunta también a señalar la ausencia de democracia como una carestía más. El acto cuestiona ese espacio cultural, políticamente limpio (hasta complaciente) de una escena que urge transformar —el título de la acción lo remarca—: una escena que opta por una aséptica indiferencia en medio de la ilegitimidad de la dictadura militar.

3



[Fig. 4] [Fig. 5] [Fig. 6]

María Evelia Marmolejo, 11 de marzo (1981). Acción realizada en la Galería San Diego, Bogotá. Impresiones de fluido menstrual sobre dos muros de la sala. Fotografías de Camilo Gómez Durand.



La artista María Evelia Marmolejo utiliza el sonido alusivo de un drenaje para acompañar una acción que denomina *11 de marzo*, realizada esa misma fecha, el año 1981. Esta consiste en dejar las huellas de su flujo menstrual sobre dos de los muros del espacio expositivo, en la galería San Diego en Bogotá (de hecho, ella establece el día del evento a partir de su propio ciclo fisiológico).

Poco antes había realizado una acción en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal (CAM), frente a la Alcaldía misma de Santiago de Cali. Bajo el nombre de *Anónimo 1*, allí la artista camina por una pasarela de papel que previamente coloca sobre el suelo, atravesando un amplio trecho del espacio público. Con el rostro parcialmente cubierto con vendas, vestida en una suerte de bata de hospital y descalza, la artista avanza auto-produciéndose a determinados tramos incisiones en los pies, dejando así un rastro de sangre a lo largo del trayecto, al final del cual procede a curar las heridas con pequeñas vendas para volver a caminar. Con ello la artista propone, en el centro de su propia ciudad y ante espectadores ocasionales, confrontar las desapariciones, torturas y asesinatos cometidos bajo el controvertido Estatuto de Seguridad con el que el gobierno de Turbay Ayala libraba una guerra contra "enemigos internos".

En la acción dentro de la galería bogotana, parcialmente cubierta de toallas higiénicas, Marmolejo presiona frontalmente su cadera contra los muros imprimiendo de pie el sello de un proceso fisiológico hormonal que, como residuo, es también el signo que renueva una potencialidad cíclica de producción de vida. Así, las connotaciones de muerte acaso implícitas en el flujo sanguíneo (al ser evacuado de la circulación interior del cuerpo) son sustantivamente transfiguradas con la propia condición femenina.

La experiencia se inscribe en medio de un proceso creativo suyo que tiende tanto a la denuncia de la muerte y el exterminio, sean del presente o del pasado (el 12 de octubre de 1985, en una acción que titula *América*, la artista escribe nuevamente con su sangre el nombre del continente sobre el basamento de la estatua de Cristóbal Colón en Madrid), así como a generar rituales-ofrenda en una suerte de celebración de la naturaleza y la fertilidad. Una fertilidad que en acciones posteriores se desplaza indistintamente del territorio a la experiencia gestante de su propio cuerpo.



[Fig. 7]

Movimiento Kloaka (El Agustino, Lima - fines de 1982). De izq. a der.: Mary Soto, Domingo de Ramos, Edían Novoa, José Alberto Velarde, Roger Santibáñez, Mariella Dreyfus y Guillermo Gutierrez. Fotografía: Jorge Gálvez.

En setiembre de 1982, bajo el nombre de Movimiento Kloaka, se reúnen en Lima un grupo de jóvenes creadores —en su mayoría escritores: Mariela Dreyfus, Guillermo Gutiérrez, Julio Heredia, Edían Novoa, Domingo de Ramos, Roger Santiváñez, Mary Soto, y el pintor Carlos Enrique Polanco— a fin de emprender una incisiva propuesta político-cultural. Durante sus dos años de existencia, el grupo despliega manifiestos, proclamas y recitales de rabia impetuosa contra el Estado y contra casi toda tradición literaria que consideran parte de una decadente sociedad burguesa entonces en brutal transformación. Lejos de pretender cristalizar como forma o estilo poético, el movimiento aglutina diferentes voces y modos de hacer identificados fundamentalmente por un interés en recoger y transmitir la experiencia cardinal de la marginación social. Una realidad palmaria en esa década en donde la apenas iniciada democracia peruana resultaba insuficiente para consolidar la siempre postergada propuesta de nación. Así, la corrupción generalizada del gobierno, la pauperización de la clase media —víctima del desempleo y subempleo, del hambre,

del crimen y la drogadicción—, parecían llevar al país al borde mismo de lo habitable. Ello tenía como contexto el cruento enfrentamiento sostenido desde comienzos de la década entre las fuerzas militares y las organizaciones subversivas que hacen parte en el conflicto armado interno iniciado en 1980, el cual dejaba a su paso un aniquilamiento sistemático de las poblaciones andinas del país. Conflicto que se desplaza rápidamente del campo a las ciudades produciendo también violentas acciones de la policía y el ejército al reprimir a los movimientos insurgentes armados o buscar a sus proselitistas. La secuela de muertes y desapariciones forzadas contribuye a un proceso de hiperinflación que dismantela la economía en años sucesivos. Como señala Ulices Zevallos —siguiendo el término acuñado por Achille Mbembe— se trata de la implementación de una necropolítica nacional en donde el exterminio parece formar parte de una sangrienta sedimentación del terreno para el establecimiento definitivo de la modernidad neoliberal, la cual privilegia tanto un modelo de vida como tipificaciones específicas de sujeto político. A contramano de este proceso, el movimiento se apropia tanto del lenguaje popular y lumpen, como de espacios de enunciación desplazados que incluyen las barriadas, los prostíbulos o las cantinas.

Para el Movimiento Kloaka, la clase dominante y la burguesía nacional había sumergido al Perú en un presente al cual muy pocos o nadie podía encontrarle un futuro: “Para nosotros —declara el poeta Roger Santibáñez— lo que viene sucediendo en el Perú es una situación cloaca: el Perú es una cloaca. De allí tomamos el nombre KLOAKA con K. No es cómodo que nos demos cuenta de que estemos padeciendo esta situación y que de allí mismo salgamos como una propuesta de KLOAKA con K.” Aquella fotografía emblemática capturada por Jorge Gálvez en la Urbanización Santoyo (distrito del Agustino, al norte de la ciudad de Lima) a fines de 1982, presenta a varios miembros de Kloaka alrededor de una carrocería que, en el imaginario de la época, parece aludir a los restos de alguno de los coche-bomba que a lo largo de los años Ochenta minaban la capital en diversos atentados. Así, una apuesta poética de creación parece apoyada sobre el signo destartalado de la violencia sistémica.

5.

Hacia 1986, Sergio Zevallos, entonces miembro del Grupo Chaclacayo en Perú, conformado en torno a 1982 —al que también pertenecen Raúl Avellaneda y Helmuth J. Psotta—, dirige una serie de foto-performance que denomina *Rosa Cordis*. Una secuencia de imágenes no estrictamente narrativas en las que se distinguen espacios paralelos y segmentos de acción: mientras un personaje travestido primero se maquilla



[Fig. 8]

Sergio Zevallos, de la serie: *Rosa cordis* (1986). Foto-performance (participan: Sergio Zevallos, Frido Martin).

el rostro ante un espejo y luego se masturba, en otro se presenta el paulatino descendimiento de otro cuerpo que cae hasta postrarse en el piso como un despojo yerto. Luego, dos escenas sucesivas: en medio de muros sangrantes cubiertos de afiches de desnudos, la presencia erotizada de Santa Rosa de Lima en ropa interior, identificada solo por el atuendo negro y blanco que la cubre —en alusión a la esclavina y el capote de la orden dominica—, mientras derrama en trance flujos entre sus piernas que se deslizan en grumos sobre el suelo; en otra escena, hundiendo la cabeza en una suerte de silo o fuente de sangre, el cuerpo antes yacente es sodomizado.

La propuesta de Zevallos despliega cuerpos y sexualidades disidentes: varias acciones o secuencias fotográficas realizadas por el grupo colocan así los flujos corporales que simulan sangre o secreciones; actos de masturbación, menstruación o penetración; así como cuerpos travestidos, liminares o ambivalentes. Como también cuerpos mutilados o agredidos. Un intento de explorar los lábiles contornos de la identidad como producto: las excrecencias, los humores, los residuos. Una suerte de desmantelamiento del Yo, que pone en entredicho también las fronteras del cuerpo, haciendo coincidir por momentos el principio de realidad con el principio del placer (pero haciendo asomar también la pulsión de muerte). La sexualidad e identidad liminar incorpora aquí resonancias religiosas: el uso de un imaginario que resulta cáustico para la generalizada susceptibilidad católica de un país capaz de reaccionar con rechazo e intolerancia a este y a otro tipo de propuestas realizadas. Un encuentro acaso fulminante entre “lo herético y erótico” (para usar la bella iteración con la que Roberto Jacoby describe una parte de la obra de León Ferrari en un texto de 1987), que aquí incorpora la imagen referente de Santa Rosa, como sucede en varias otras propuestas que recorren el trabajo del grupo.

Bibliografía:

- Rene Almeling. *Sex cells. The medical market for eggs and sperm*. Berkeley – Los Angeles - London, University of California Press, 2011.
- Gloria Anzaldúa. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute, 1999.
- Zygmunt Bauman. *Modernidad líquida*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gilles Deleuze y Félix Guattari. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona – Buenos Aires – México, Paidós, 2004.
- Michel Foucault. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Natalia Gutiérrez, Miguel Ángel Rojas, *esencial / essential* (Conversaciones con Miguel Ángel Rojas). Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2010 (ed. Bilingüe).
- Donna Haraway. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- David Harvey. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Roberto Jacoby. "Las herejías de León Ferrari". En: *Crisis*, Buenos Aires: enero, 1987.
- Naomi Klein. *La doctrina del Shock: el auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires, Paidós, 2008. (Ver también el documental homónimo, basado en el libro, dirigido por Michael Winterbottom y Mat Whitecross, 2009).
- Robert Neustadt. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.
- Jean Luc Nancy. *Corpus*. Madrid, Ed. Arena Libros, 2003.
- Beatriz Preciado. *Testo yonqui*. Madrid, Espasa Calpe, 2008.
- Emilio Tarazona. "Conversaciones con Mara Evelia Marmolejo". Ms. (transcripción de diálogos con la artista sostenidos en Queens, Nueva York, octubre de 2011).
- Emilio Tarazona. "Cenizas, escombros y cadáveres. Flujos e identidades liminares en la obra del Grupo Chaclacayo (1982-1995)". En: *Carta 3*. Madrid, Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2012.
- Michael Thompson. *Rubbish Theory*. Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Ulices Juan Zevallos-Aguilar. *Movimiento Kloaka (1982-1984). Cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica*. Lima, Editorial Ojo de Agua, 2002.