

EN TORNO A LA ACCION

Rodrigo Alonso

Publicado en: Arte de Acción (cat.exp.). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1999.

*"La era artística de la ficción representativa toca a su fin.
El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias.
Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo"*
Manifiesto Invencionista (1946) ¹

*"Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias
del hombre nuevo formado en la necesidad de acción,
en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante.
La estética del movimiento orgánico reemplaza a la estética de las formas fijas"*
Manifiesto Blanco (1946) ²

La liberación de las artes plásticas de sus ataduras a la representación mimética de la realidad fue uno de los principales y confesados objetivos de las vanguardias artísticas de principios de siglo, tanto desde sus pautas programáticas como desde la producción pictórica concreta. La necesidad de cuestionar la tradición representativa sin perder el contacto con la vida cotidiana puso en crisis el lenguaje pictórico. A pesar de relacionar la obra con el mundo exterior, el *collage* y otras técnicas similares no consiguieron romper las barreras entre ficción y realidad, entre arte y vida.

Uno de los elementos fundamentales en la superación de esas barreras fue la irrupción de la *acción* en el terreno de las artes plásticas, que aparece primero como un *gesto* que se imprime sobre la obra, y luego con autonomía propia, en *performances*, *happenings* y otros tipos de propuestas activas o participativas.

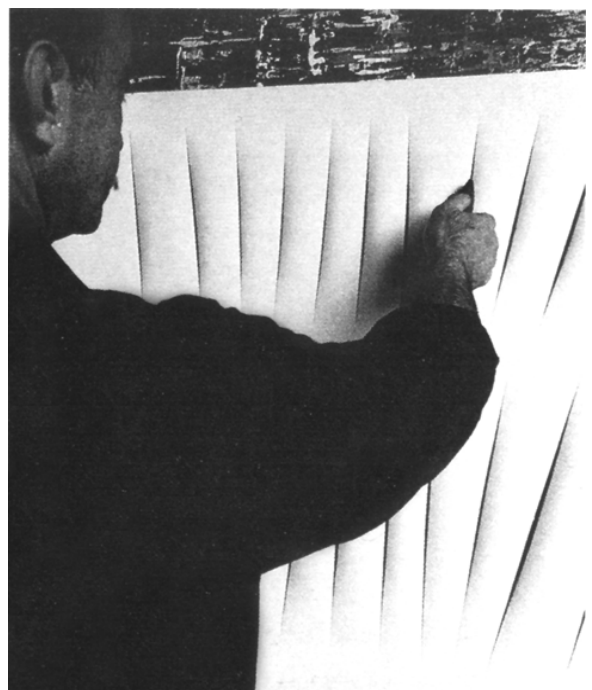
La *acción* seduce inmediatamente a los artistas. No sólo por su indiferencia respecto de los academicismos y la tradición de las bellas artes, sino también, por su promoción de la experimentación y la libertad creadora en un estrecho contacto con la existencia. Esa libertad, vivida como energía liberadora, como canal de comunicación con el público, como vehículo para la expresión personal o como espacio de manifestación política, caracteriza a gran parte de las producciones artísticas de los años '60 y '70, continuadas, con un espíritu renovado, por parte de la producción posterior.

Movidos por las teorías de la "muerte del arte", los artistas de los '60 buscan en la acción una alternativa a la pintura y la escultura, convencidos de que sólo a través de una actividad concreta sobre el entorno es posible superar las falencias de los lenguajes artísticos caducos.

Las primeras manifestaciones del arte de acción son lúdicas y se orientan hacia una progresiva integración del espectador en actividades participativas. Poco después, los acontecimientos históricos y culturales determinan un desplazamiento hacia el terreno político, que propicia la disolución del hecho artístico en el campo de la acción social.

En torno a la acción surgen, asimismo, las primeras experiencias conceptuales en nuestro país. La progresiva desmaterialización de las obras ³ tiene su correlato en una preocupación analítica sobre los fundamentos del arte, que incorpora la reflexión estética local a las corrientes lingüísticas propias del conceptualismo internacional que se desarrolla concomitantemente.

El carácter efímero de las obras basadas en la acción cuestiona el estatuto del objeto artístico y la legitimidad de las instituciones que lo sustentan, desplazando el énfasis desde la materialidad del objeto hacia la temporalidad del acto. En esta transformación de la obra en acto se perpetua el "paradigma enunciativo" inaugurado por el *ready made* duchampiano⁴, que sustenta la productividad de la obra en su manifestación enunciativa y en su funcionamiento discursivo en el seno del campo estético (en sentido amplio).



Antecedentes en el Camino hacia la Acción

Concluida la Segunda Guerra Mundial, la crisis de los lenguajes plásticos llega a un punto sin retorno. La necesidad de estrechar los lazos de las artes con el entorno inmediato cobra una urgencia inusitada, que se refleja en los manifiestos más importantes del momento: los *invencionistas* reclaman una renovada integración del hombre en el mundo que lo rodea; Lucio Fontana y sus seguidores, exaltan su necesidad de la acción y de una estética que supere a la de las formas fijas.

Uno de los primeros pasos en este sentido lo produce el artista rosarino ⁵. Con sus *buchi* (agujeros) primero, y con sus *tagli* (tajos) posteriormente, Fontana trasciende las preocupaciones plásticas que reducían el gesto informalista a los límites de la tela. Fontana *des-cubre* un "más allá" de la superficie pictórica, poniendo en crisis su bidimensionalidad y su campo limitado de acción, señalando un camino que iba a conducir hacia la prescindencia definitiva del soporte.

La muestra de "Arte Destructivo" que Kenneth Kemble organiza junto a Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells en 1961, señala un camino similar hacia la desfeticización del objeto artístico. La selección de los objetos destruidos, la intervención voluntaria sobre algunos de ellos, la integración de éstos a una ambientación en la que desaparecen las fronteras entre las obras y el público, y el ocultamiento de las marcas personales de sus autores, generan un entorno en el que se relativizan las preocupaciones escultóricas, poniendo en evidencia las nuevas relaciones del objeto artístico con su espectador ⁶.

Una Figura Paradigmática

Desde la poética más cercana a la acción, hacia finales de los '50, surge el espíritu inquieto de Alberto Greco. El informalismo le había ofrecido un marco para desplegar su energía cuestionadora, pero ya en su obra de este período está latente el rechazo al que lo someterá poco después ⁷. Cuando decide exponer un tronco quemado y dos trapos de piso en el Sexto Salón de Arte Nuevo (Museo Sívori, 1960), o cuando exhibe su camisa manchada de pintura con el título "La Monja Asesinada" (1961), desplaza el sentido de las obras desde los objetos expuestos hacia el acto por el cual *decide* el valor artístico de los mismos.

Sólo un paso lo separa de sus "Vivo Dito", acciones que transforman a cualquier objeto o persona en obra artística por el simple hecho de ser señaladas por el artista ⁸. Como sostiene Luis Felipe Noé: "La obra ya estaba hecha: había que dejarla allí donde se encontraba. El, simplemente, la reconocía" ⁹.

El "Caldo" del Di Tella

El Instituto Di Tella de Buenos Aires, institución ligada a los desarrollos más contemporáneos de las artes plásticas durante la década del '60, es el ámbito principal en el que se desarrolla el arte de acción en sus diversas formas. Aún cuando es Marta Minujin quien lleva las propuestas participativas hasta el paroxismo, adjudicándose el rótulo de creadora de acciones por antonomasia, casi todos los artistas ligados al instituto trascienden las preocupaciones pictóricas y objetuales a través de obras que involucran, de una u otra manera, la actividad del artista o del espectador. Sin embargo, para muchos de estos artistas, estas obras son los peldaños hacia su posterior ingreso en el conceptualismo. Oscar Bony, Pablo Suárez, Lea Lublin o Margarita Paksa se orientan decididamente en este sentido.

Desde sus primeros "colchones habitables", Marta Minujin desarrolla una obra que tiene por principal protagonista al espectador. Su arte quiere ser un arte de alto impacto; busca impresionar sensorialmente al público, involucrándolo en actividades lúdicas o en acontecimientos sorprendentes e inesperados. Durante casi veinte años, Minujin renuncia a los medios tradicionales para propagar un arte de acción permanente que sacuda al espectador de su acartonado rol habitual.

Desde la vereda opuesta, pero desde el corazón mismo del *happening* ¹⁰, surge el "arte de los medios de comunicación de masas", una propuesta impulsada por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari a través de un manifiesto ¹¹, que opera elidiendo la acción y privilegiando en su lugar la información que la comenta. Las obras realizadas dentro de este "género" son escasas, pero ponen en funcionamiento un circuito en el que el espectador es el principal protagonista, en algunos casos, a través de una actividad específica ¹².

La influencia de los postulados del arte *Pop*, impulsa a algunos de los artistas del Di Tella a prolongar sus propuestas hacia el espacio público, a través de un arte estrechamente ligado al consumo y sus circuitos. Jorge Romero Brest auspicia estas iniciativas ¹³, apoyando el surgimiento de artistas que se orientan hacia la moda y el diseño. Las obras se resuelven en objetos "usables" o "comunicativos", destinados a un público "usuario". Dalila Puzzovio, Juan Stoppani, Edgardo Giménez, Delia Cancela y Pablo Mesejean inauguran esta corriente que reaparecerá con fuerza tres décadas más tarde.

La interacción entre artistas plásticos, del teatro y de la danza, propiciada por la coexistencia del Centro de Artes Visuales y del Centro de Experimentación Audiovisual en la misma sede del instituto, genera toda una serie de propuestas híbridas. Los *happenings* y las *performances* realizados en el Di Tella se infiltran en numerosas propuestas escénicas, que tienen por protagonistas a Graciela Martínez, Ana Kamien o Marilú Marini en la danza, a Alfredo Rodríguez Arias o Jorge Bonino en el teatro, a Nacha Guevara o Les Luthiers en el musical.



El "Underground Desinstitucionalizado"

El hecho paradójico de que gran parte de las propuestas alternativas de los '60 surjan en el seno de una institución, lleva a Oscar Masotta a calificar al Instituto Di Tella de "underground institucionalizado" ¹⁴. Pero la resonancia de sus actividades determinó que un cúmulo de realizaciones independientes generadas fuera de sus salas hayan pasado inadvertidas.

Un caso ejemplar es la obra del platense Edgardo Vigo, quien desde los primeros años '60 comienza con sus "Señalamientos", obras de intervención en espacios urbanos o naturales que cultivó con un rigor extremo a lo largo de toda su vida, evitando la cristalización de los espacios de legitimación artística. Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemann se orientaron igualmente hacia un arte de intervención pública, que buscó a sus espectadores en las calles y en otros espacios no oficiales.

Las coloraciones de Nicolás García Urriburu involucran al artista en una doble instancia *performática* y ética. A lo largo del globo, Urriburu realizó estas acciones de concientización ecológica que lo han ubicado entre los artistas más importantes del *land art* a nivel internacional. Si bien los espacios desde los que ha proyectado su obra desautorizan su adscripción a la categoría de *underground*, su accionar independiente y la superación de los espacios artísticos hacia el espacio público señalan su voluntad por evadir la institucionalización de sus acciones.

El Compromiso Político y Otras Intoxicaciones ¹⁵

Hacia fines de la década del '60, la situación socio-política del país se conmociona debido a múltiples embates internos y externos. El General Onganía, que asume el gobierno tras las presidencias de Arturo Frondizi y Arturo Illía, clausura el espíritu desarrollista y permisivo de sus antecesores, iniciando un programa de riguroso control político y social. Las crisis económicas y sociales suman malestar a las corrientes democratizadoras y a una juventud movilizada por la izquierda política, la figura del Che Guevara, el repudio a la Guerra de Vietnam y el Mayo Francés.

El cuestionamiento del poder político alcanza a las instituciones artísticas y a sus espacios de poder. Los artistas expresan su inconformismo a través de acciones y manifestaciones: Eduardo Ruano, que había presentado una reproducción de la vidriera de la Biblioteca Lincoln con el retrato de Kennedy para el Premio Ver y Estimar de 1968, apedrea su obra al grito de "¡Fuera yanquis de Vietnam!" durante la inauguración de la muestra; Margarita Paksa interrumpe el discurso de Samuel Oliver durante la inauguración del Premio Braque y, junto a otros artistas, arroja huevos y panfletos como señal de protesta por la modificación de las bases del concurso, que faculta al jurado a modificar las obras presentadas. Ese mismo año, la policía clausura

una de las obras de las "Experiencias 1968" del Instituto Di Tella y los artistas, en señal de protesta, sacan sus obras a la calle y las destruyen. En esa misma muestra, Pablo Suárez había presentado una carta al director del Centro de Artes Visuales cuestionando el espacio de poder de la institución ¹⁶.

En Rosario, un grupo de artistas locales denuncia la "cultura mermelada" y "asalta" una conferencia de Jorge Romero Brest en la Sociedad de Artistas Plásticos de Rosario ¹⁷. Los mismos artistas, con la colaboración de algunos de Buenos Aires, organizan "Tucumán Arde", una exhibición de documentación sobre la situación en aquella provincia que se propone como "un canal de contra-información" y una alternativa a la desinformación propagada por los medios de prensa oficiales. La muestra se inaugura en el local de la CGT de Rosario y se repite en la sede de Buenos Aires, pero es clausurada poco después de su inauguración ¹⁸.



Los Setenta. El CAYC

Tras el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en 1970, el arte de acción sobrevive en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Su director, Jorge Glusberg, promueve la realización de eventos a nivel internacional, incorporando a numerosos artistas de la *performance*. Atravesadas por el conceptualismo que florece en el CAYC, estas *performances* de los '70 se constituyen en medios de indagación y reflexión estética y teórica. Por otra parte, el perfil latinoamericanista que impulsa Glusberg, tiñe algunas de estas propuestas con componentes regionales, políticos o rituales, que destacan la producción local en sus presentaciones fuera de nuestras fronteras.

Pocos son los artistas que pasan del Di Tella al CAYC, debido principalmente al abandono de la actividad artística o al exilio voluntario que muchos emprenden luego de los incidentes políticos de finales de los '60. Luis Pazos, sin embargo, continúa en el CAYC con las acciones que había comenzado la década pasada, y que lo habían llevado a exponer en las "Experiencias I" (1969) del Instituto Di Tella.

Tres convocatorias organizadas por el CAYC hacia 1970 aglutinan obras de acción: "Argentina Inter-medios" (1969), un espectáculo que, según las palabras de su organizador, "aspira a generar acontecimientos que señalen la relación entre el hombre y el espacio físico y social que lo rodea" ¹⁹ y dos experiencias de intervención urbana: "Escultura, Follaje y Ruidos" (1970) en la Plaza Rubén Darío y "CAYC al Aire Libre" (1972) en la Plaza Roberto Arlt. La propuesta participativa se extiende hasta tal punto, que la segunda muestra es clausurada por la policía debido a la aparición de una obra espontánea que hace referencia a los recientes fusilamientos de Trelew.

Del seno del CAYC surgen algunos artistas que hacen de la *performance* su principal medio de expresión, como Leopoldo Maler, Alfredo Portillos o Carlos Ginzburg. El primero, realiza acciones con un importante sentido de la puesta en escena, producto de su temprana conexión con el teatro. Portillos, en cambio, sigue una línea basada en las ceremonias rituales de diferentes culturas, mientras Ginzburg realiza acciones más personales, ligadas en gran medida al medio ambiente.

Las Últimas Décadas

Tras largos años de inmaterialidad, la década del '80 asiste a la restauración de la pintura. El medio artístico local acoge inmediatamente las pautas dictadas por la transvanguardia italiana y los neoexpresionismos americano y alemán, reubicando a la pintura en el centro de la actividad plástica.

Las acciones no desaparecen, pero cambian su sentido. Ya no son la alternativa a un medio en decadencia ni la negación de la tradición pictórica, sino un medio más a disposición del artista, del cual puede hacer uso a voluntad, sin rechazar la posibilidad de alternarlo con los medios tradicionales.

Algunos artistas formados en las artes plásticas se acercan a la *performance* como una forma de ensanchar la productividad de su propuesta estética. Así, Remo Bianchedi o Alfredo Prior buscan por esa vía un nuevo medio de comunicación con el espectador.

A mediados de los '80, el retorno a la democracia había producido una euforia creativa y la necesidad de nuevos canales para su manifestación. Liliana Maresca organiza encuentros en los que participan artistas de las más variadas tendencias, en un intento por recuperar un espacio festivo y común que ligue la práctica

artística a su entorno socio-cultural. Como sostiene Adriana Lauria, "al reinsertar estas prácticas comunitarias en su grupo de pertenencia –el artístico– las reclamaba, más ampliamente, en el orden social" ²⁰. También Ariadna Pastorini y Sebastián Linero ejercitan estas congregaciones en diversas convocatorias, algunas de ellas con continuidad hasta el presente.

El Grupo Escombros ²¹ comienza sus actividades reclamando la inserción de los artistas en el espacio público. En 1988 se apropia de un espacio debajo de una autopista con una exposición de pancartas. Al año siguiente, inaugura el "Centro Cultural Escombros" en una calera dinamitada y "La Ciudad del Arte" en una cantera abandonada, convocando a cientos de artistas a manifestarse sin restricciones estéticas. Desde entonces, su actividad se ha orientado principalmente hacia la intervención urbana, desde una postura política ligada a la ecología y la crítica social.

La democracia trae, asimismo, la necesidad de nuevos espacios alternativos. Cemento, el Parakultural o el Centro Cultural Ricardo Rojas son algunos de los espacios donde se cruzan artistas provenientes de diferentes disciplinas en su intento por ampliar el circuito artístico. Nuevamente, las artes plásticas dialogan con el teatro, la música y la danza, tras un período de oscurantismo en el que toda reunión lleva las marcas de lo subversivo.

Desde el teatro surgen Batato Barea ²², los Melli o Verónica Ginás, con propuestas donde lo *performático* cobra una importancia enorme. La Organización Negra, y una de sus tempranas escisiones, el grupo Ar Detroy, integran múltiples lenguajes a sus propuestas, entre ellos, manifestaciones corporales derivadas de la *performance*. El Grupo Fosa ²³, desde el campo de las artes plásticas, combina elementos *performáticos* con puesta en escena para su indagación orientada hacia el cuerpo y la tecnología.



Notas:

1. Manifiesto firmado por Edgardo Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R.V.D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molembreg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza y Matilde Werbin, publicado con motivo de la primera exposición de la Asociación Arte-Concreto-Invencción en el Salón Peuser en marzo de 1946. Revista Arte Concreto, N° 1, agosto de 1946, Buenos Aires.

2. Manifiesto presentado en Buenos Aires por Lucio Fontana, firmado por el artista y algunos de sus alumnos (Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen y Jorge Rocamonte).

3. El concepto de desmaterialización en las artes está ligado al conceptualismo naciente. Dos artículos de 1968 lo introducen en la reflexión teórica: "The Dematerialization of Art" de Lucy Lippard y John Chandler, publicado en Art International (vol 12, N° 2), y "Después del *pop*: nosotros desmaterializamos" de Oscar Masotta, publicado en Conciencia y Estructura (Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968), si bien el texto de Masotta habría sido anticipado en una comunicación leída en el Instituto Di Tella en 1966 (cf. Patricia Rizzo: "Instituto Di Tella. Experiencias '68" en el catálogo homónimo, Fundación Proa, Buenos Aires, 1998). Masotta remite el concepto a un escrito de El Lissitzky, El Futuro del Libro, que establece: "Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época". El término se populariza tras la publicación del libro de Lucy Lippard: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Praeger, New York, 1973.

4. Apoyado en los estudios sobre el discurso de Michel Foucault, Thierry De Duve identifica la función enunciativa del *ready made* duchampiano en su proposición al campo artístico bajo la declaración «esto es arte». "La declaración «esto es arte», fijada a un *ready made*, no es la señal del paso de la práctica artística desde un régimen visual a un régimen lingüístico, sino la puesta en acto y la manifestación de la función enunciativa en la que son capturados los objetos que se muestran a sí mismos como arte y sólo como arte... el *ready made* es simultáneamente la operación que reduce la obra de arte a su función enunciativa y el «resultado» de esta operación, una obra de arte reducida a la declaración «esto es arte», que puede ser ejemplificada en los *ready made* de Duchamp" (Thierry De Duve: Kant After Duchamp, The MIT Press, Cambridge, 1996).

5. Algunos artistas reconocen antecedentes del arte de acción en nuestro país en las actividades de Omar Viñole, "El hombre de la Vaca", que desde 1935 realiza presentaciones públicas con una vaca como *partener*, y en algunos escritos de Xul Solar en los que el artista propone nuevas formas de ejecutar un instrumento musical (en parlengua) o consejos para mejorar la anatomía: "Utilice apéndices inertes, unidos al cuerpo como propios de él, por ejemplo, fuertes resortes de acero en espiras, bajo la planta del pie, como trampolines cubiertos de peluda piel y callo o pezuña debajo, para un paso más elástico, largo y rápido" (citado en Juan Carlos Romero: Performance, texto inédito).

6. En el prólogo al libro Happenings (Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967), Oscar Masotta reconoce en la muestra "Arte Destructivo" un antecedente del *happening*, "si colocáramos la aparición del *happening* en nuestro país en la línea del desarrollo de los problemas plásticos".

7. También es en este período que la *acción* comienza a manifestarse en sus obras. Según Jorge López Anaya: "(Greco) orinaba sobre sus cuadros -e invitaba a sus amigos a imitarlo- aduciendo que por ese medio obtenía reacciones orgánicas de la materia que la enriquecían con resultados inesperados" (Jorge López Anaya: Historia del Arte Argentino, Emecé, Buenos Aires, 1997).
8. En el "Manifiesto Dito dell'Arte Vivo" que Alberto Greco publica en Génova en 1962 señala: "El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro, sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente lo que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo. Movimiento Dito. 24 de Julio de 1962. Hora 11:30".
9. Luis Felipe Noé: "Alberto Greco", reeditado en el catálogo Greco/Santantonin, Fundación San Telmo, Buenos Aires, 1987.
10. Como sostiene Oscar Masotta: "en el interior mismo del *happening* existía algo que dejaba entrever ya la posibilidad de su propia negación, y que por lo mismo, la vanguardia se constituye hoy sobre un nuevo tipo -un nuevo género- de obras... este nuevo género de actividad artística, que ha surgido en Buenos Aires en el año 1966, tiene ya un nombre: arte de los medios de comunicación de masas" (Oscar Masotta: "Después del *pop*: nosotros desmaterializamos", *op.cit.*).
11. Redactado en julio de 1966 y publicado al año siguiente en Happenings, *op.cit.*
12. Como es el caso, por ejemplo, de "Circuito Automático" (1967) de Roberto Jacoby.
13. Como señala María José Herrera: "Romero Brest, hacia 1969, se cuestiona la validez del arte, habla de su muerte, y se propone una empresa de «*arte para consumir*» que diseñaría, vendería *posters*, objetos, revestimiento. En 1970, Romero Brest, Martita, su esposa y Edgardo Giménez abren «*Fuera de Caja. Centro de Arte para Consumir*»" (María José Herrera: "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del '60" en Arte Argentino del Siglo XX, FIAAR, Buenos Aires, 1997).
14. En "Después del *pop*...", *op.cit.*
15. En referencia a la obra de Mario Trejo en el Instituto Di Tella: "Libertad y Otras Intoxicaciones".
16. Para un análisis de las "Experiencias '68" ver: Paricia Rizzo: Instituto Di Tella. Experiencias '68, *op.cit.*
17. En la denuncia a la «cultura mermelada» se establecía: "Existe una manera de ser y de pensar «mermelada», una literatura «mermelada», una pintura «mermelada», un teatro «mermelada», etc, y quienes actúan en cada uno de esos planos lo hacen siempre con el mismo criterio: utilizando fórmulas y esquemas convencionales, tratando en lo posible de «oficializarse», contando para ello con la complicidad de las entidades pseudo-culturales y de cierto público que alienta y aplaude todo lo que se produce para su halago y evita encontrarse con obras que conmuevan sus prejuicios o le produzcan emociones profundas". Firmado por Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Estela Molinaro, Osvaldo Mateo Boglione, Silvia James, Fernando Adrián Barbé, Guillermo Totis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Carlos Gatti, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Aldo Bortolotti, Mónica Gárate, Edmundo Giura, Coti Miranda Pacheco, Jorge Slullitel y José María Lavarello en septiembre de 1966. Los textos completos de esta denuncia y del asalto a la conferencia de Jorge Romero Brest pueden encontrarse en Guillermo Fantoni: Arte, Vanguardia y Política en los Años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1998.
18. Los artistas participantes en "Tucumán Arde" fueron: Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Rubén Naranjo, Emilio Ghilioni, Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi, Nicolás Rosa, Rodolfo Elizalde, Jaime Ripa, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, José María Lavarello, Sara López Dupuy, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Carlos Schork, Nora de Schork, Beatriz Balbé, Norberto Púzzolo, Oscar Pidustua, Estella Pomerantz, Domingo Sapia, Jorge Cohen, Graciela Borthwick, Edmundo Giura, María Elvira de Arechavala, Roberto Zara, Roberto Jacoby, León Ferrari, Pablo Suárez y Margarita Paksa. Sobre el tema pueden consultarse: Ana Longoni y Mariano Mestman: "Tucumán Arde. Una experiencia de arte, comunicación y política en los años sesenta" en Causas y Azares, N° 1, Buenos Aires, 1994; Ana Longoni: "La intervención política como programa estético: una lectura de Tucumán Arde" en El Arte entre lo Público y lo Privado, CAIA, Buenos Aires, 1995; Graciela Sacco, A.Sueldo y A.Andino: "Tucumán Arde", mimeo, Rosario, 1987; Andrea Giunta: "Tucumán Arde: una vanguardia entre el arte y la política", mimeo, Buenos Aires, 1997 y Guillermo Fantoni, *op.cit.*
19. Jorge Glusberg: "Argentina Inter-medios" en el catálogo homónimo, CAYC, Buenos Aires, 1969.
20. Adriana Lauria: "Dicurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca" en Nártex, N° 2, Buenos Aires, 1997.
21. Integran el Grupo Escombros: Horacio D'Alessandro, David Edward, Héctor Ochoa, Luis Pazos, Héctor Puppo y Juan Carlos Romero.
22. Batato Barea realizó innumerables *performances* en espacios alternativos. Si bien siempre se negó a su documentación, un relato de algunas de ellas puede encontrarse en el testimonio de Seedy González Paz publicado en Jorge Dubatti: Batato Barea y el Nuevo Teatro Argentino, Planeta, Buenos Aires, 1995.
23. Integran el Grupo Fosa: Ada Suárez, Anabel Vanoni, José Norberto Martínez, Javier Sobrino, Claudio Braier y Sandra Botner.