
El dinero, una bomba molotov: supervivencias warburgianas en el arte latinoamericano post 68

O dinheiro, um coquetel molotov: supervivências warburgianas na arte latino-americana pós-68

Money, a Molotov Bomb: Warburg Survivors in Latin American Art post 68

Joaquín Correa *
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Natalia Pérez Torres **
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36385>

339

RESUMEN: A partir de la indagación de algunas sobrevivencias, conforme entendidas por Aby Warburg, y atendiendo sobre todo a su carácter anacrónico, comenzamos trazando una constelación de intervenciones artísticas (pertenecientes al cine, la pintura, el arte urbano y la instalación) producidas desde 1968 hasta el presente, en Argentina, Brasil y Colombia, para, en un segundo momento, analizar algunos trabajos de Cildo Meireles. Se busca recuperar la entrada del dinero sea como material, sea como temática, al espacio de las obras de arte realizadas en ese periodo, que, a fin de cuentas, persiguen una posibilidad profanadora de su uso y concepción según son definidos en el capitalismo tardío. Las aproximaciones entre arte y dinero revelan el carácter violento de la economía y tal vez ese sea su último *pathos* incendiario.

PALABRAS CLAVE: supervivencia; arte; dinero; Aby Warburg; Cildo Meireles

* Joaquín Correa é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: joaquin_medio@hotmail.com.

** Natalia Pérez Torres é doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: nataliaperez.cs@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2608-6589>.

RESUMO: A partir da indagação de algumas supervivências, conforme entendidas por Aby Warburg, e considerando seu caráter anacrônico, começamos elencando uma constelação de intervenções artísticas (pertencentes ao cinema, à pintura, a arte urbana e a instalação) produzidas desde 1968 até o presente, na Argentina, no Brasil e na Colômbia para, num segundo momento, analisar alguns trabalhos de Cildo Meireles. Procura-se recuperar a entrada do dinheiro ora como material, ora como temática, no espaço das obras de arte realizadas nesse período, que, afinal, perseguem uma possibilidade profanadora de seu uso e concepção segundo definidos no capitalismo tardio. As aproximações entre arte e dinheiro revelam o caráter violento da economia e talvez seja esse seu último *pathos* incendiário.

PALAVRAS-CHAVE: sobrevivência; arte; dinheiro; Aby Warburg; Cildo Meireles

ABSTRACT: From the investigation of some survivals, as understood by Aby Warburg, and focusing mainly on its anachronistic character, we drawing a constellation of artistic interventions (from the cinema, painting, urban art and, installation) produced from 1968 until the present, in Argentina, Brazil, and Colombia. In a second moment, we analyze some Cildo Meireles' works to recover the entry of money either as material or as thematic, to the space of works of art made in that period, which, after all, pursue a desecrator possibility of its use and conception as defined in late capitalism. The link between art and money reveals the violent nature of the economy and perhaps that is its last incendiary *pathos*.

KEYWORDS: survival; art; money; Aby Warburg; Cildo Meireles

Recebido: 15/9/2019; Aprovado: 5/11/2019

Citação recomendada:

CORREA, Joaquín; TORRES, Natalia Pérez. El dinero, una bomba molotov: supervivencias warburgianas en el arte latinoamericano post 68. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 339-356, jul./dez. 2019. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.36385>]

El dinero, una bomba molotov: supervivencias warburgianas en el arte latinoamericano post 68

El gesto del niño que Henry Cartier-Bresson fotografió en 1952, *Enfant rue Mouffetard avec deux bouteilles de vin*, reaparecerá unos quince años después, en algún lugar de la Argentina, cargando el niño esta vez sólo una botella. Escuchamos de fondo un sonido alegre, que proviene de la música "Gracias a Dios" de Palito Ortega, de mucho éxito en aquella época¹. Sin embargo, el intertítulo nos anuncia que lo que veremos a continuación es un tutorial sobre cómo hacer una bomba molotov. Una secuencia de imágenes de niños pobres o, mejor dicho, empobrecidos da lugar a la aparición de nuestro protagonista que, feliz, carga en su

regazo una botella del tamaño de su tórax. De a poco, comienza a ser seguido, como si se tratase de una procesión, por otros niños y algunos adultos, hasta que en algún punto deposita la botella en el suelo. Como en un pase de magia, la botella, inmediatamente después, aparece limpia sobre una mesa, junto con un bidón de nafta, un embudo, un corcho y un trapo. Pasamos de una secuencia narrativa a una secuencia expositiva, donde seremos introducidos a la elaboración casera de una bomba molotov cuyo objetivo, según nos advierte la voz en off de la mujer, deberá ser no una persona sino un lugar u objeto. Lo anterior corres-

ponde al fragmento dirigido por el entonces publicista Eliseo Subiela (1944-2016) de la película colectiva y clandestina *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*² que, cuando fue recuperada y exhibida recientemente por la Televisión Pública de Argentina, dicho segmento fue expresamente censurado bajo la justificación de supuestamente incitar a la fabricación de bombas molotov.

En 1970, en Brasil, Cildo Meireles (1948-) produjo una nueva manifestación de la serie de trabajos titulada *Inserções em Circuitos Ideológicos: o Projeto Coca-Cola*. Las botellas retornables de Coca-Cola de 290 ml eran retiradas de la circulación comercial para intervenirlas mediante el proceso de calco con instrucciones o mensajes, informaciones y opiniones críticas, para después ser devueltas y puestas nuevamente en circulación. El texto en letras blancas pasaba desapercibido con la botella vacía, y apenas era notado una vez que se vertía el oscuro líquido en esta. Lo que se buscaba no era producir una serie de obras de arte sino activar una respuesta en el receptor (entre el espectador y el consumidor) de la botella. Una de esas intervenciones en particular explicaba cómo confeccionar, a partir de la

propia botella, una bomba molotov: trapo, cinta adhesiva, nafta.

Unos años después, en Colombia, la marca Coca-Cola reapareció en la obra *Colombia Coca-Cola* (1976) del en ese momento también publicista Antonio Caro (1950-), que consistía en una readaptación de la icónica tipografía de la gaseosa norteamericana para escribir el nombre del país. Ese fue su segundo intento crítico para aproximar al mercado multinacional, el país y a la identidad nacional, después de haber hecho *Colombia Marlboro* en 1975 siguiendo una técnica similar. Esta última obra, de algún modo, fue retomada en 2018 por la artista urbana Erre (1988-) en *Más Robo*, y pasó a estar en las calles del contexto electoral colombiano y no en el museo, donde las dos primeras se encuentran³, denunciando la corrupción que aparece jugando con la marca de los cigarrillos Marlboro, donde antes se leía, gracias a Caro, la palabra Colombia.



Fig. 1 - Henry Cartier-Bresson, *Enfant rue Mouffetard avec deux bouteilles de vin*, 1952.
fotografía, 40,5 x 30,5 cm
(Fuente: Musée Carnavalet, Paris)

Fig. 2 - Eliseo Subiela, Fragmento de *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*
película
(Fuente: Televisión Pública Argentina)



Fig. 3 - Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970.
serigrafia sobre vidro, 17,8 cm
(Fuente: Museo Reina Sofía, Madrid)



Fig. 4 - Antonio Caro, *Colombia Marlboro*, 1975.
fotografía, 20 x 25 cm
(Fuente: Colección del artista)

Fig. 5 - Erre, *MásRobo*, 2018.
intervención urbana
(Fuente: fotografía de los autores)

Las tres emergencias artísticas que hasta aquí mencionamos pueden ser dispuestas en paralelo a los acontecimientos del 68, no reducidos al Mayo Francés sino pensados desde sus particularidades regionales, más vinculadas a reivindicaciones populares que a demandas burguesas del Estado de Bienestar europeo, tal y como mostró por ejemplo Chris Marker en su documental de 1967, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*. Para insertarse en ese contexto, los artistas se apropiaron tanto de los recursos del arte conceptual como de los propios de la lógica de la guerra de guerrillas, politizando el arte, lo que para Cildo Meireles significaba “*não mais trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar com a pólvora mesmo*”. (apud MATOS; WISNIK, 2018, p. 5) El carácter didáctico de las inserciones, presente sobre todo en los dos primeros casos, que dan instrucciones de uso inmediato, supone un estrecho vínculo entre comprender la obra y ponerla en funcionamiento, entre su recepción y su activación. En el caso de Caro, frente a la aparente lectura fácil de las obras, subyace una crítica que se inscribe en el entre-lugar de lo local y lo global, recordando al mismo tiempo los *stickers* que circulaban en la época en los colectivos bo-

gotanos, producidos en gráficas populares que aquella vez usaron la tipografía de la gaseosa para decir “coma-caca”, y con ello, señalar la aproximación del imperialismo a la nación.

Estas tres supervivencias, entonces, pensadas con Fabián Ludueña como una “serie asociativa de imágenes” (2017, p. 79) tuvieron como punto de partida, tal vez arbitrario, los acontecimientos del 68 para indagar los anacronismos del tiempo manifiestos en algunas obras de arte contemporáneo. Esta asociación de imágenes, establecidas en la teoría formulada por Aby Warburg como *pathosformeln*, es decir, como “un conjunto de elementos plásticos (líneas, efectos de volumen, relaciones espaciales entre las partes) que representan un personaje típico y, a la par, transmiten intensamente su estado psíquico” (BURUCÚA y KWIATKOWSKI, 2019, p. 8), comenzó a ser elaborada alrededor de 1895-1896 cuando Warburg asistió a las danzas rituales con máscaras de los indios hopi: “*Convenci-me de que o homem primitivo, em qualquer parte da Terra, geralmente transfere a sua norma interior ao que, na chamada alta cultura, usa-se representar como um procedimento aparentemente estético*”. (WARBURG, 2018, p. 43) De este modo,

planteaba una concepción de la historia “inquieta y dinámica”, donde “los tiempos del pasado sobreviven o, directamente viven”. (SZIR, 2019, p. 24) Así, descubrir los fantasmas alojados en estos gestos artísticos y en la particularidad de su tiempo histórico amplía las correlaciones históricas, expandiendo la espesura del tiempo hacia atrás y hacia adelante. Acompañar las supervivencias esbozadas en esta propuesta nos permitirá, en el transcurso del texto, situar acontecimientos recientes en proyecciones del pasado, que en lo político y en lo económico se pensaban clausuradas, desaparecidas. Tratándose de imágenes que surgen de la relación entre arte y dinero, dirigimos la mirada metodológica hacia la propuesta más reciente de Didi-Huberman en *Sublevaciones*, pues nuestra selección está atravesada por un sentido que va al encuentro de distintas temporalidades entrecruzadas y superpuestas: entender la política y la economía como parte de la violencia del Estado.

Entre el *ready-made* y el *objet-trouvé*⁴, entre un ser-culaquier-cosa y la firma del artista⁵, entre la sustracción y la adición (RANGEL, 2017), en los tres casos se trabaja con lo ya-dado, la propia pólvora, meca-

nismo de combustión anómica. ¿Y qué era lo ya dado, esto es: lo real, en aquel momento? Las dictaduras, los estados de excepción, las guerras civiles y los conflictos armados internos, el endeudamiento económico, la Guerra Fría, el capitalismo y su fantasma rojo. En esa constelación de factores, la relación arte/vida se hace evidente en la medida que implica una sobrevivencia de lo colectivo. Desplazando lo cotidiano hacia el espacio del arte, el arte se aproxima de lo cotidiano para transformarlo⁶.

“Hoje, o real, como palabra, como vocábulo, è utilizado essencialmente de maneira intimidante” comienza afirmando Alain Badiou en su libro *En busca de lo real perdido*. (2017, p. 7) Lo real sería sobre todo una imposición vinculada a lo concreto y no una invención. ¿Y qué es lo real de hoy para Alain Badiou? Según él, lo real contemporáneo es el capitalismo imperial mundializado cuyo semblante es la democracia institucional, estatal, regular, normativizada. La vía de acceso y brazo armado de ese real contemporáneo es la economía, sobre lo real “é ela que sabe”. (2017, p. 10) Aunque lo real de esas tres emergencias artísticas no fuese democrático, de acuerdo a los términos utilizados por Badiou, y fuesen más bien regímenes dictatoriales, con la excepción de

Colombia, comenzó a ser desarrollada en aquella época, ayudada por el uso institucionalizado de la fuerza represiva, la concepción de la economía como una intimidación del saber de lo real que sometía la vida colectiva a formas de organización que prepararon el terreno para la recepción latinoamericana del neoliberalismo.

La segunda manifestación de *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles es el *Projeto Cédula*. Sellada a base de tinta en billetes de un (1) cruzeiro la pregunta ¿Quem matou Herzog?, el proyecto buscaba denunciar la violencia y el terrorismo de Estado de la dictadura militar instalada desde 1964 en Brasil, haciendo uso del flujo continuo de billetes como estrategia para vehicular un contradiscurso⁷. Oficialmente, el régimen informó que el periodista se había suicidado usando el cinturón del overol de preso. Las pericias posteriores constataron que fue torturado y asesinado en el DOI-CODI⁸ en San Pablo. En 2013, el mismo proyecto denunciará la desaparición y posterior muerte del albañil residente de la Rocinha, Amarildo, en Rio de Janeiro. En esta oportunidad, billetes de dos (2) reales circularon con la leyenda “¿Cadê Amarildo?”

para cuestionar el uso represivo de las fuerzas que, como un resto de la dictadura, aún permanecen. Mediante la recuperación reciente del *Projeto*, en la vandalización de los billetes, uno de los símbolos nacionales, Cildo Meireles llamó la atención sobre el hecho que, aunque entre ambas manifestaciones artísticas en Brasil se pasó del régimen militar a la democracia y del cruzeiro al real, el uso de la violencia continuó siendo monopolio del Estado, que la utilizó ya no contra una oposición ideológica sino fundamentalmente contra las minorías.

En el *Projeto cédula*, la obra es completada en el momento de la recepción cada vez que el billete vuelve a circular, como sucedió con las botellas retornables de Coca-Cola⁹. De este modo, el dinero, apareciendo en un entre-lugar entre la obra de arte y la representación del valor monetario, asume el espacio dado en los años anteriores a la bomba molotov. Sin embargo, ese entre-lugar fue más tarde obliterado en las obras *Zero cruzeiro* (1974-1978), *Zero centavo* (1974-1978) y *Zero real* (2013), donde la idea de trabajar con el dinero, en las formas de monedas y billetes, se mantiene, aunque en esta oportunidad con obras aca-



Fig. 6 - Cildo Meireles, *Quem matou Herzog?*, 1970-1976.
sello sobre billete
(Fuente: Mozart Melo – subastador oficial)

Fig. 7 - Cildo Meireles, *Cadê Amarildo?*, 2013.
impresión offset sobre papel, 6,5 x 12 cm
(Fuente: Catálogo de subasta Soraia Cals Escritorio de Arte)

badas, que no necesitan ser activadas en la circulación cotidiana¹⁰. De cualquier manera, se continua pensando el problema del valor: si antes, en el *Projeto cédula*, la intervención se realizaba en los billetes menores, es decir: de mayor circulación, para garantizar un espectro más amplio de denuncia, ahora, el valor de la moneda es reducido a cero para poner de manifiesto, en un doble movimiento, el lugar invisible, marginalizado y des-preciado de los indígenas y de los locos en la economía social brasileña y el hecho de que el dinero, una vez retirado su valor de cambio en la obra de arte, se distancia de la “pura consagração a que foi submetida pelo paradigma económico imperante”. (BORISONIK, 2019, p. 26) En el margen inferior izquierdo del billete de *Zero real* aparece la leyenda “Deus é humor” sustituyendo la real del Real “*Deus seja louvado*”, y el Ministro de Hacienda que firma el billete es el propio Cildo Meireles, el artista produciendo billetes sin valor y firmando su obra, colocando con ese gesto el valor artístico de esta por encima de su valor nominal.

En dos ocasiones más, Cildo Meireles volvió a detenerse en el vínculo entre el dinero y el lugar de los indígenas en la historia de

Brasil y de América, retirando billetes y monedas de su circulación, reemplazando su valor monetario en favor de un valor artístico dado por el conjunto de la instalación. En *Missão*, de 1987, un piso fue cubierto con 600.000 monedas y demarcado por 80 baldosas, teniendo en el centro un mástil realizado con 900 hostias de comunión. En lo alto, una cobertura de metal, hecha de 2.200 huesos colgados, remataba el conjunto escultórico. Evocando la teatralidad barroca, un velo negro circundaba la instalación, que representaba una ecuación de la historia de Brasil, en la que poder material y espiritual se asociaron y resultaron en tragedia. La segunda obra fue *Olvido* (1987-1989), en la que un tipí indígena se revistió de aproximadamente 6.000 billetes de países americanos, que representaban poblaciones nativas; el interior fue pintado de negro y parcialmente cubierto con carbón vegetal. Circundaban a la carpa tres toneladas de huesos de vaca que producían un olor incómodo. Una pared de 70.000 velas circunscribía a los huesos mientras que el interior de la carpa emitía un ruido incesante de motosierra.

Aunque la relación entre el arte y el dinero usado como su soporte no sea novedosa, lo

relevante de este vínculo en los casos hasta aquí presentados es que insisten en la cuestión del papel de la economía y del dinero en particular como valor máximo de lo contemporáneo. Así como hubo un paso de la dictadura a la democracia y del *cruzeiro* al real, se dio un paso de la divinidad encarnada por un Dios al dinero como divinidad, desembocando en la “divinização do economico”. (ASSMANN, 2016) La aparición del dinero como soporte de las obras de arte contemporáneas es un síntoma de una problemática más amplia que tiene que ver con el lugar del dinero como nuevo Dios, como “aquele que nos falta”. (GROYS, 2012, p. 8) En contraposición a esa fe económica imperante, las obras se proponen como una línea de fuga profanatoria y una imaginación de mundos posibles que vuelven a situar en el centro a lo político que había sido eclipsado precisamente por la economía. (cf. ANTELO, 2016)

El dinero retirado de la circulación para ser parte de una obra de arte es congelado en tanto dinero en sí, puro fin, metáfora absoluta, y deja de ser medio para la obtención de alguna cosa futura, anulando su potencial deseabilidad. El *money-art*, categoría a partir de la cual podrían ser leídas algunas de las

obras hasta ahora citadas, quiebra el tabú del uso capitalista del dinero que no admite otras posibilidades más que aquellas vinculadas al gasto. Romper o quemar el dinero, utilizarlo para producir obras de arte casi efímeras, en este sentido, sería una afronta y hasta un pecado delante de la fe económica. Al mismo tiempo, ese uso nos enfrenta a una pregunta fundamental, tal y como fue formulada por Hernán Borisonik: “*é possível dessacralizar o dinheiro sem o ressacralizar?*” (2019, p. 59) Si por sagrado entendemos aquello cuya naturaleza no puede modificarse sin perderse, la crítica levantada por el uso del dinero en las obras de arte deja al descubierto que lo problemático no es la simple existencia del dinero como convención social que organiza la vida, sino las ansias por su acumulación y las consecuencias de esto. “Essas obras”, continúa el filósofo argentino, “possuem um valor independente da matéria (papel) ou do princípio (dinheiro) de que são feitas. São notas para olhar feitas de notas para gastar, são notas fisicamente perceptíveis, mas economicamente inexistentes; milagres de geração e metáforas vivas das crenças tardocapitalistas. (2019, p. 59) En ellas, a su valor económico intrínseco se le agrega un valor de culto y un valor simbólico, ambos condicionados por el mercado del arte.

Paradójicamente el dinero usado en obras de arte se aproxima en un sentido inesperado a la bomba molotov: asusta o choca, pero no tiene un efecto duradero en el seno de la sociedad capitalista, es más incendiario que explosivo. Retirar el dinero de circulación significa suspender su acumulación y detener, brevemente, la opresión de las minorías sobre las mayorías. Profanar dinero, en un sentido agambeniano, para ponerlo en escena en obras de arte "*constituum ato estético, político e metafísico*". (BORISONIK, 2019, p. 97) Más de 50 años después de mayo del 68, el *Projeto cédula* tuvo una resonancia y fue actualizado no en un sentido artístico sino recuperando su vinculación metodológica y vandálica con las *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Inmediatamente después del asesinato de Marielle Franco, en marzo de 2018, comenzaron a circular billetes de dos reales, esta vez sin atribución de autoría, con el sello "¿quem matou Marielle?" Billetes de dos reales también fueron los utilizados por el Colectivo Aparentamento para sellar el rostro de Lula y la consigna "Lula libre"¹¹. Una vez más, la circulación del dinero vandalizado y profanado fue pensada no como ar-

te, sino como un camino de pólvora para viabilizar un mensaje del contra-poder, de la resistencia.

La respuesta a una escalada de violencia o a un hecho violento por parte del arte, acaba produciendo no apenas una obra sino, además, de acuerdo con Didi-Huberman, anacronizando el presente, complejizando la historia y dejando visibles las huellas que rompen con las periodizaciones históricas y también con las de la historia del arte. (2009, p. 77) Si asumimos que "el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general" (2009, p. 35), la irrupción de las supervivencias warburgianas en el arte latinoamericano después de mayo del 68 debe leerse en clave de imágenes que definen la relación entre la cultura y barbarie ya no en tensión sino abiertamente imbricadas (cf. LISSOVSKY, 2014, p. 318): detrás de las imágenes artísticas yace adormecido el fantasma de la barbarie.



Fig. 8 - Anónimo, *Quem matou Marielle?*, 2018.
sello sobre billete, 12 x 6 cm
(Fuente: Folha-UOL)

Fig. 9 - Colectivo Aparelhamento, *Lula Livre* 2018.
sello sobre billete, 12 x 6 cm
(Fuente: Archivo de los autores)

Notas

¹ Una primera versión de este texto fue presentada en el I *Simpósio Internacional Latino-americana: Literatura, arte e pensamento*, organizado por la Asociación de Universidades del grupo Montevideo (AUGM) en la UFSC los días 30 y 31 de octubre de 2018. Una segunda versión fue presentada en el Simposio Warburg 2019, organizado por la Biblioteca Nacional de Buenos Aires la semana del 8 al 11 de abril de 2019.

² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=k8WZc3A8Ma&t=3s>.

³ En el caso de las *Inserções* de Cildo Meireles, esto podría ser considerado contradictorio o, por lo menos, dar una idea de la potencia fagocitante del museo, dado que fueron propuestas pensadas para circular fuera de los medios artísticos, en el seno de la sociedad, y acabaron siendo expuestas en los museos con altos requisitos de seguridad.

⁴ Según Bugnone y Capasso, en las *Insercoes*, Cildo estaría invirtiendo el proceso duchampiano: “en vez de colocar objetos del cotidiano en el circuito del arte legitimado, mantiene esos objetos en su ambiente de circulación habitual - en este caso, en el circuito de consumo de mercancías -, de manera de propiciar la posibilidad de existencia del arte en un circuito que no sea el de la galería del arte o el del museo. Es decir que, en convergencia con lo propuesto por Vigo, se cuestiona al objeto de arte, por lo cual ya no importa el objeto físico en tanto obra de arte (las botellas o los billetes) sino la acción y sus intenciones, y opone también a sus espacios de circulación tradicionales y legitimados”. (2017, p. 547-548) Pero, más allá o más acá del museo y antes o después de que las botellas entren en el circuito, lo que está proponiendo Cildo Meireles es la definición del arte como gesto.

⁵ César Aira en su ensayo “Sobre el arte contemporáneo”, apela al concepto difamatorio de “cualquier cosa”, esgrimido por aquellos que él denomina Enemigos del Arte Contemporáneo, para resaltar la exigencia depositada en el arte contemporáneo de tener una función social, de ayudar en la circulación de valores, de ser útil, de tener un fin determinado y ser comprensible de una forma inmediata y general. La conjunción de ese ser-cualquier-cosa de la obra y de la firma del artista saca a la obra del arte contemporáneo de esos parámetros y valores modernos. (cf. AIRA, 2016, p. 38-46)

⁶ En esa misma línea de trabajo podríamos mencionar las obras hechas con dinero realizadas, durante el periodo analizado, por Jac Leirner. Aunque se trata de un mecanismo distinto, dado que la artista parte de otro gesto, es decir, de la acumulación y organización compulsiva de objetos de la vida cotidiana, obras como *Todos os cem* (1982-1997) pueden emparentarse con algunos de los trabajos de Cildo Meireles en términos del uso de dinero como soporte. Eso quedó en evidencia en la muestra “Ready Made in Brasil” curada por Daniel Rangel en el SESI-SP en 2017-18. Por una cuestión de extensión, no nos detendremos en el análisis de esta artista que, junto con Lourival Cuquinha y Pedro Victor Brandão, suelen ser encuadrados en la categoría money-art en Brasil.

⁷ A diferencia de lo que sucede con la botella de Coca-Cola, afirma Victor Hermann Mendes Pena, “já a cédula tem plena vocação anônima. Não chama a atenção de ninguém precisamente porque seu circuito ocupa máxima extensão; não aparenta ter valor em si porque é pura equivalência - vale somente pelo uso”. (2017, p. 117)

⁸ Destacamento de Operaciones de Información - Centro de Operaciones de Defensa Interna.

⁹ Pensando el “arte como desvío”, Bugnone y Capaso afirmaron que “el artista empleó materiales precarios y efímeros, elementos de uso cotidiano y popular, siempre en función de una poética de relación e intercambio con el público y de subversión de lo tradicionalmente establecido en el campo del arte. En vinculación con esto, Meireles también propuso nuevos canales de circulación artística y desvíos de discursos”. (2017, p. 545)

¹⁰ Essas obras têm um estatuto diferente do Projeto Cédula por não serem, estritamente, ready-mades: “O ato de carimbar, apesar de gesto perfeitamente burocrático, contém em seu próprio mecanismo a produção de sua diferença, a antecipação de uma nova inserção não calculada, e nisto escapa às intenções da máquina. Ao tramar uma visibilidade artística para o objeto, Cildo também retoma a crítica da originalidade inaugurada pelos ready-mades, ao ressaltar a total ausência de “estilo” do artista, incapaz de ser reconhecido o seu modo particular de pensar sequer na pergunta que insere”. (MENDES PENA, 2017, p. 123)

¹¹ En la entrada “Perícia e o carimbo “Lula Livre”” de la página web *Ciência contra o crime*, C. R. Dias enumera y describe las leyes infringidas por el sellado del dinero, enfocándose em el sello de “Lula Livre”, en especial, y recordando las acciones de Cildo Meireles. El texto acaba llamando a denunciar tales intervenciones para, si fuera posible, dar con las “pessoas criminosas”: “Independientemente da ideologia e da sagacidade de usar uma cédula para difundir uma ideia, o feito é conduta típica e, portanto, não deve ser coadunada pela população de bem. Porém, sendo praticada esta conduta, um pouco de investigação e de análise pericial pode apontar a autoria e as circunstâncias do crime. Fica a orientação: não carimbe ou danifique de qualquer forma cédulas e se por descuido você tiver uma cédula carimbada, apresente à rede bancária para substituição”.

Referencias

AIRA, César. *Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana*. Buenos Aires: Random House, 2016.

ANTELO, Raul. *A exceção e o fora da instituição*. Conferencia en el Seminario Direito e Exceção. Organizado por el Programa de Educação Tutorial PET Direito, Florianópolis, 28 de septiembre de 2016.

ASSMANN, Selvino. *Teorias da Sociedade, da Política e da Natureza*. Curso del Doctorado Interdisciplinar en Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Santa Catarina, aula del día 28 de junio de 2016.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORISONIK, Hernán. *§uporte: o uso do dinheiro como material nas artes visuais*. Tradução Joaquín Correa e Natalia Pérez Torres. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019.

BUGNONE, Ana; CAPASSO, Verónica. El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles. *Arte, Individuo y Sociedad*, v. 3, n. 29, p. 547-548, 2017.

BURUCÚA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. En BURUCÚA, José Emilio et al. *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, p 6-13.

DIAS, C. R. Perícia e o carimbo "Lula Livre". *Ciência contra o crime*, 2 de maio de 2018. Disponible en <https://cienciacontraocrime.com/2018/05/02/pericia-e-o-carimbo-lula-livre/>. Acceso en 14/2/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

GROYS, Boris et al. *O capitalismo divino. Coloquio sobre dinheiro, consumo, arte e destruição*. Tradução Selvino Assmann. UFSC-FIL, 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, p. 305-322, may-ago, 2014.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Tradução Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (Org.) *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MENDES PENA, Victor Hermann. Deflagar o zero: observador e linguagem em Inserções em Circuitos Ideológicos. *Outra Travessia*, n. 23, p. 112-126, segundo semestre de 2017.

RANGEL, Daniel. *Ready Made in Brazil*. São Paulo: FIESP/SESI, 2017.

SZIR, Sandra. La ninfa. En BURUCÚA, José Emilio et al. *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, p 22-25.

WARBURG, Aby. De arsenal a laboratorio. En WARBURG, Aby. *A presença do antigo. Escritos inéditos*. Organización, introducción y traducción Cássio Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, p. 37-52.