

EL DINERO ES UNA BOMBA MOLOTOV: UNA MIRADA WARBURGUIANA A ALGUNAS EMERGENCIAS ARTÍSTICAS LATINOAMERICANAS POST 68

Joaquín Correa

Natalia Pérez Torres

Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMEN

A partir de la indagación de algunas supervivencias, 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, la instalación y la fotografía) producidas desde 1968 hasta el presente, en Argentina, Brasil, Colombia y Nicaragua, para, en un segundo momento, analizar algunos trabajos de Cildo Meireles. Se busca recuperar

la entrada del dinero y el significado de la bomba molotov, sea como material, sea como temática, al espacio de algunas obras de arte realizadas en ese período. Al inspirarnos en la metodología warburguiana pudimos leer la historia latinoamericana reciente en perspectiva de relatos en los que se da una recuperación de gestos arcaicos que, más que una copia de ellos, suponen un retorno dinámico al archivo mnemónico de la Humanidad.

Palabras clave: Supervivencia. Arte. Dinero. Aby Warburg. Cildo Meireles.

De aprender a fabricar una molotov a lanzarla

El gesto del niño que Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004) fotografió en 1952, “Enfant rue Mouffetard avec deux bouteilles de vin” (**Fig. 1**), reaparecerá unos quince años después, en algún lugar de la Argentina, cargando el niño esta vez sólo una botella (**Fig. 2**). 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 acto 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, no deberá ser una persona sino un lugar u objeto. Lo anterior corresponde 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 por la Televisión Pública de Argentina en 2014, dicho segmento fue expresamente censurado bajo la justificación de que supuestamente incitaba a la fabricación de bombas molotov.



Figura 1. Henri Cartier-Bresson. “Enfant rue Mouffetard avec deux bouteilles de vin”, 1952. Fotografía, 40,5 x 30,5 cm (Fuente: Musée Carnavalet, París)

¹ Una primera versión de este texto fue presentada en el I Simposio Internacional Latino-America: Literatura, Arte e Pensamento, organizado por la Asociación de Universidades del grupo Montevideo (AUGM) en la Universidad Federal de Santa Catarina 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 del 8 al 11 de abril de 2019, y posteriormente publicada, el mismo año, en la Revista *Poesis* v. 20. N. 34 de la Universidad Federal Fluminense. Por tanto, esta es la versión corregida, ampliada y ajustada para el Dossier Warburg.

² Disponible en <www.youtube.com/watch?v=k8WZc3A8MaA&t=3s>.



Figura 2. Eliseo Subiela.

Fragmento de *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*
Película (Fuente: Televisión Pública Argentina)

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” (Fig. 3)³. 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.



Figura 3. Cildo Meireles. “Inserções em circuitos ideológicos”, 1970.

Serigrafía sobre vidrio, 17,8 cm (Fuente: Pinacoteca del Estado de San Pablo)

³ De acuerdo con Frederico Morais, la intención de Cildo Meireles en el trabajo “Inserções em circuitos ideológicos” era la de “neutralizar la propaganda ideológica implícita en la botella de Coca-Cola como vehículo ideológico” realizando “um trabalho de neutralização da propaganda ideológica, que é sempre anestésico” (2017, p. 174).

En la retrospectiva de Susan Meiselas (1948-), “Mediaciones”, curada por Marta Gili, Pia Viewing y Carles Guerra para el Instituto Moreira Salles de San Pablo, que tuvo lugar entre el 15 de octubre de 2019 y el 1º de marzo de 2020, se podía ver “Sandinistas nos muros do quartel-general da Guarda nacional: o homem-molotov, Estelí, Nicaragua, 16 de julho de 1979” (Fig. 4), la icónica imagen de un “hombre molotov” registrada por Meiselas durante la Revolución Popular Sandinista que comenzó en ese año y se extendió hasta 1990. En ella vemos no sólo la forma concreta de la molotov, encendida y lista para ser arrojada, sino el gesto y la actitud revolucionaria propia de las insurrecciones guerrilleras latinoamericanas de la época:

Seu uniforme apresenta a boina predileta dos guerrilheiros que surgiram depois do Che e o rosário predileto de todos os rapazes rebeldes de um país católico como a Nicarágua. Está armado com um rifle automático FAL –doado pelo Panamá, a julgar pelo adesivo na culatra– e com um coquetel molotov feito com uma garrafa de Pepsi.

O protagonista é um *muchacho* –os nicaraguenses falavam assim, com uma ternura protetora, dos guerreiros improvisados da Frente Sandinista de Libertação Nacional. É um rapaz mesmo, e não um soldado, algo que tanto a sua juventude quanto seu arremedo de uniforme provam. Ele tem fé, como mostra o rosário. Tem fé no triunfo, como mostra a energia épica de seu gesto e de seu braço. Porém, quando foi possível derrotar um exército só com fé e um coquetel molotov? É justo aí que chegamos ao cerne da foto: embora um rapaz com um molotov estivesse normalmente condenado ao fracasso, ele vai triunfar, pois não tem apenas Deus e a justiça ao seu lado: ele também possui um FAL. Sem o fuzil, o rapaz é um mártir. Com o FAL, é um herói dos filmes, e todos queremos ser iguais a ele (Guillermoprieto, 2019, p. 13).



Figura 4. Susan Meiselas. “Sandinistas nos muros do quartel-general da Guarda nacional: o homem-molotov, Estelí, Nicaragua, 16 de julho de 1979”. Fotografía (Fuente: Instituto Moreira Salles)

A esa fotografía, gesto incendiario por excelencia, la curaduría le dedicó un espacio destacado de la retrospectiva al cederle una pared entera de la exposición. Inmediatamente a continuación de la imagen del “hombre molotov” –que en la teoría warburguiana podría ser investido precisamente con el ambivalente rótulo del héroe “ya asesino, ya santo o mártir”, representación del *pathos* del combate (Ruvituso, 2019, p. 46)–, vemos tanto el contacto con la secuencia en la que Meiselas registró el momento como una variedad de soportes en los que esa foto va a aparecer durante los siguientes

años: una caja de fósforos, camisetas, revistas de la Iglesia Católica, posters sandinistas, panfletos y distintas reproducciones fotográficas en las que la imagen aparece hecha silueta en un estencil, como motivo principal de diferentes murales populares e incluso en folletos contrarrevolucionarios. A pesar de las derivas sandinistas hasta hoy, entonces, la imagen sobrevive en la idea de que aquel fuego de la molotov es capaz de avivar otras insurrecciones y se actualiza como memoria de un proyecto de justicia social cuya latencia sigue intacta. Como una especie de deuda o de fantasma, la fotografía de Meiselas recuerda el fulgor insurgente que el sandinismo dejó de lado.

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” (Fig. 5) en 1975 siguiendo una técnica similar. Esta última obra, de algún modo, fue retomada en 2018 por la artista urbana Erre (1988-) en “MásRobo” (Fig. 6), y pasó a estar en las calles del contexto electoral colombiano y no en el museo (donde se encuentran las dos primeras⁴), denunciando la corrupción que aparece jugando con la marca de los cigarrillos Marlboro, donde antes se leía, gracias a Caro, la palabra Colombia.



Figura 5. Antonio Caro. “Colombia Marlboro”, 1975. Fotografía, 20 x 25 cm (Fuente: Colección del artista)

⁴ 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.



Figura 6. Erre. “MásRobo”, 2018
Intervención urbana (Fuente: fotografía de los autores)

Una mirada warburgiana sobre el arte latinoamericano post 68

Las tres emergencias artísticas y la fotografía de Meiselas 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 [mas] trabalhar com a pólvora mesmo” (*apud* Matos y Wisnik, 2017, 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 bogotanos, producidos en gráficas populares que aquella vez usaron la tipografía de la gaseosa para decir “comacaca” y, con ello, señalar la aproximación del imperialismo a la nación.

Estas tres supervivencias (Warburg, 2018b, p. 97), entonces, pensadas con Fabián Ludueña Romandini 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, una lectura disruptiva de las imágenes, manifiestos en algunas obras de arte contemporáneo. Esta asociación de imágenes, establecidas en la teoría formulada por Aby Warburg como “fórmulas emotivas del lenguaje gestual [*Pathosformeln*]” (Warburg, 2005, p. 217), 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: “Me convencí de que el hombre primitivo, en cualquier parte de la Tierra, generalmente traslada su norma interna a lo que, en la llamada alta cultura, se suele representar como un procedimiento aparentemente estético” (Warburg, 2018a, p. 43; traducción propia). En el caso de la fotografía de Susan Meiselas, por ejemplo, el gesto trasciende el devenir del sandinismo y guarda en sí cierta potencia que remite sobre todo a la colección de las formas expresivas en la memoria de la Humanidad generadas a partir de un “máximo sufrimiento primario vivido” (Warburg, 2018d, p. 211), especie de estado psíquico colectivo:

Es necesario investigar la matriz que imprime en la memoria las formas expresivas de la máxima exaltación interior, expresadas en el lenguaje gestual con tal intensidad que estos engramas de la experiencia emocional sobreviven como patrimonio hereditario de la memoria, determinando de modo ejemplar el contorno creado por la mano del artista en el momento en que los valores más altos de la lengua de signos quieren emerger en la creación a través de su mano (Warburg, 2018e, pp. 220-221; traducción propia).

De este modo, Warburg 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 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*⁵, entre un ser-cualquier-cosa y la firma del artista⁶, entre la sustracción y la adición (Rangel, 2017), en los tres casos se trabaja con lo ya-dado, la propia pólvora, mecanismo 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

⁵ Según Bugnone y Capasso, en las “Inserções”, 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 de 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, pp. 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.

⁶ 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 de arte contemporáneo de esos parámetros y valores modernos. (Cf. Aira, 2016, pp. 38-46).

relación arte/vida se hace evidente en la medida que implica una supervivencia de lo colectivo. Desplazando lo cotidiano hacia el espacio del arte, el arte se aproxima a lo cotidiano para transformarlo⁷.

“Hoy, lo real, como palabra, como concepto, se usa esencialmente de manera intimidante” comienza afirmando Alain Badiou en su libro *En busca de lo real perdido* (2017, p. 7; traducción propia). 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 “es ella quien sabe” (2017, p. 10; traducción propia). 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.

Cildo: trabajar con la propia pólvora

La segunda manifestación de “Inserções em circuitos ideológicos” de Cildo Meireles es el “Projeto Cédula”. Sellada a base de tinta en billetes de un cruzeiro la pregunta “Quem matou Herzog?” (Fig. 7), 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 contradiscurso⁸. 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-CODI⁹ 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 reales circularon con la leyenda “Cadê Amarildo?” (Fig. 8) para cuestionar el uso represivo de las fuerzas que, como un resto de la dictadura, aún permanecen. Entre estas dos manifestaciones, además, está otra variante del proyecto con la leyenda “Por que Toninho do PT foi assassinado?”, aparecida cerca de 2001 con ocasión de la muerte del entonces alcalde de Campinas en el estado de San Pablo. 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 de 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.

⁷ En esa misma línea de trabajo podríamos mencionar las obras hechas con dinero realizadas, durante el período 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 del 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.

⁸ 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).

⁹ Destacamento de Operaciones de Información-Centro de Operaciones de Defensa Interna.



Figura 7. Cildo Meireles. “Quem matou Herzog?”, 1970-1976.
Sello sobre billete (Fuente: Mozart Melo, subastador oficial)



Figura 8. Cildo Meireles. “Cadê Amarelido?”, 2013
Impresión offset sobre papel, 6,5 x 12 cm
(Fuente: Catálogo de subasta Soraia Cals Escritorio de Arte)

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-Cola¹⁰. 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 la forma de monedas y billetes, se mantiene, aunque en esta oportunidad con obras acabadas, que no necesitan ser activadas en la circulación cotidiana¹¹. De cualquier manera, se continúa 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

¹⁰ Pensando el “arte como desvío”, Bugnone y Capasso 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).

¹¹ Esas obras tienen un estatuto diferente del “Projeto Cédula” por no ser, estrictamente, *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).

brasileña y el hecho de que el dinero, una vez retirado su valor de cambio en la obra de arte, se distancia de la “la pura consagración a la que la ha sometido el paradigma económico imperante” (Borisonik, 2017, p. 41). 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 ésta 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/Missões (como construir catedrais)”, de 1987 y expuesta recientemente en San Pablo, un piso es 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, remata el conjunto escultórico. Evocando la teatralidad barroca, un velo negro circunda la instalación, que representa una ecuación de la historia de Brasil, en la que poder material y espiritual se asociaron y resultaron en tragedia. La segunda obra es “Olvido” (1987-1989), presente en el mismo espacio, en la que un tipí indígena se reviste de aproximadamente 6.000 billetes de países americanos, que representan poblaciones nativas; el interior es pintado de negro y parcialmente cubierto con carbón vegetal. Circundan a la carpa tres toneladas de huesos de vaca que producen un olor incómodo. Una pared de 70.000 velas circunscribe a los huesos mientras que el interior de la carpa emite un ruido incesante de motosierra. El carácter interactivo de ambas, en el primer caso por tener la posibilidad de traspasar el velo y recorrer la circunferencia bajo un espectro tenue de luz, y en el segundo por la percepción nauseabunda del olor de los huesos que inunda buena parte del espacio expositivo de la retrospectiva de su obra, tiene fuerza suficiente para activar en el espectador una sensibilidad particular que remite al despojo continuo y presente.

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 “aquello que nos falta” (Groys et al., 2012, p. 8; traducción propia). 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: “¿es posible desacralizar al dinero sin resacralizarlo?” (2017, p. 69). 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. “Estas obras”, continúa el filósofo argentino, “poseen un valor independiente de la materia (papel) o el principio (dinero) de los que están hechos. Son billetes para mirar, hechos de billetes para gastar; son billetes físicamente perceptibles, pero económicamente inexistentes; milagros de generación y metáforas vivientes de las creencias tardocapitalistas” (2017, p. 69). 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 “constituye un acto estético, político y metafísico” (Borisonik, 2017, p. 129). 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” (Fig. 9)? Aunque en una entrevista Cildo negó la autoría de ese sello, manifestó sentirse contento por la utilización de su método. Sin embargo, más tarde, con motivo de la retrospectiva curada por Julia Rebouças y Diego Matos en 2019 para el SESC Pompeia en San Pablo, titulada “Entrevendo”, Meireles reapropió para el “Projeto Cédula” el reclamo por Marielle Franco, ya no sellando una pregunta en el billete, sino estampándole la efigie de la concejala.



Figura 9. Anónimo. “Quem matou Marielle?”, 2018.
Sello sobre billete, 12 x 6 cm (Fuente: Folha-UOL)



Figura 10. Colectivo Aparelhamento. “Lula Livre”, 2018.
Sello sobre billete, 12 x 6 cm (Fuente: Archivo de los autores)

Billetes de dos reales también fueron los utilizados por el Colectivo Aparelhamento para sellar el rostro de Lula y la consigna “Lula libre” (Fig. 10)¹². Una vez más, la circulación del dinero vandalizado y profanado fue pensada no como arte, sino como un camino de pólvora para viabilizar un mensaje del contra-poder, de la resistencia.

Historias de fantasmas

Hemos indagado la historia interna de las imágenes (Warburg, 2018c, p. 165) recortadas del arte latinoamericano, en un período que parece extenderse hasta hoy, y que actúan como dispositivos capaces de unir puntos distantes.

De una forma ciertamente heterodoxa hemos recurrido a Aby Warburg para imaginar una constelación de emergencias artísticas que van de la segunda mitad del siglo XX a la actualidad y que implican superposiciones, contradicciones, idas y venidas, flujos y contraflujos de la temporalidad. Al inspirarnos en esta metodología, pudimos leer la historia latinoamericana reciente en perspectiva de relatos en los que hay una toma de posición de los artistas, en los que se da una recuperación de gestos arcaicos que, más que una copia de ellos, suponen un retorno dinámico al archivo mnemónico de la Humanidad.

La respuesta a una escalada de violencia o a un hecho violento por parte del arte acaba produciendo no sólo 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 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.

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. Florianópolis, Programa de Educação Tutorial PET Direito, 28 de septiembre de 2016.

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

¹² 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 en 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”: “Independentemente 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” (Dias, 2018).

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

BORISONIK, Hernán. *Soporte: el uso del dinero como material en las artes visuales*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017.

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

BURUCÚA, José Emilio y 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*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, p. 6-13.

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

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

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

GUILLERMOPRIETO, Alma. "O homem-molotov". En: IMS. *Susan Meiselas -Mediações*. San Pablo, Instituto Moreira Salles, 2019, pp. 13-14.

LISOVSKY, Mauricio. "A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?". En: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, Mayo-Agosto, 2014, pp. 305-322.

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

MATOS, Diego y WISNIK, Guilherme (orgs.) *Cildo: estudos, espaços, tempo*. San Pablo, Ubu Editora, 2017.

MENDES PENA, Victor Hermann. "Deflagar o zero: observador e linguagem em Inserções em circuitos ideológicos". En: *Outra Travessia*, n. 23, segundo semestre, 2017, pp. 112-126.

MORAIS, Frederico. "A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica". En: MATOS, Diego y WISNIK, Guilherme (orgs.) *Cildo: estudos, espaços, tempo*. San Pablo, Ubu Editora, 2017, pp. 168-176.

RANGEL, Daniel. *Ready Made in Brazil*. San Pablo, FIESP/SESI, 2017.

RUVITUSO, Federico L. "El héroe". En: BURUCÚA, José Emilio et al. *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, pp. 44-61.

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

WARBURG, Aby. "A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no cosmos no ocidente. Em memória de Franz Boll". En: *A presença do antigo. Escritos inéditos*. Volume I. Organización, introducción y traducción: Cássio Fernandes. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018c, pp. 141-196.

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

WARBURG, Aby. "Mnemosyne. O atlas das imagens. Introdução". En: *A presença do antigo. Escritos inéditos*. Volume I. Organización, introducción y traducción: Cássio Fernandes. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018e, pp. 217-229.

WARBURG, Aby. "O antigo romano na oficina de Ghilandaio". En: *A presença do antigo. Escritos inéditos*. Volume I. Organización, introducción y traducción: Cássio Fernandes. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018d, pp. 197-215.

WARBURG, Aby. "O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro renascimento". En: *A presença do antigo. Escritos inéditos*. Volume I. Organización, introducción y traducción: Cássio Fernandes. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018b, pp. 91-140.

WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza, 2005.