

# Memorias subterráneas y mecanismos de censura: Exposiciones de arte, ‘El Tercer Mundo’ en Venezuela y ‘Queermuseu’ en Brasil

*Subterranean memories and censorship mechanisms: Art exhibitions, ‘El Tercer Mundo’ in Venezuela and ‘Queermuseu’ in Brazil*

**Jair Jose GAUNA QUIROZ**

<https://orcid.org/0000-0001-9732-8931>

Universidade Federal de Pelotas / Pelotas, RS, Brasil

GAUNA QUIROZ, Jair Jose. Memorias subterráneas y mecanismos de censura: Exposiciones de arte, ‘El Tercer Mundo’ en Venezuela y ‘Queermuseu’ en Brasil. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 32, p. 1-47, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672024v32e15>

RESUMEN: La censura sucede en contextos donde se establecen discursos dominantes que invisibilizan memorias subterráneas, de tal manera, as obras de arte actúan como vehículos de memorias mediante sus símbolos externos. La investigación presenta casos de estudio sobre la censura de la exposición individual ‘El Tercer Mundo’ de M<sup>A</sup>x Provenzano en el Museo de Arte de Valencia en Venezuela y la clausura inesperada de la exposición colectiva ‘*Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*’ en el Santander Cultural en Brasil, en los años de 2015 y 2017, respectivamente. Se analizaron los mecanismos de censura para identificar las memorias subterráneas en exposiciones de arte, como práctica discursiva para determinar el control de la memoria cultural a través de conflictos de poder. Además, se analizaron las formaciones discursivas e ideológicas para conocer los elementos sobre las acciones de censura, para comprender las narrativas divergentes que reflexionan sobre las diferentes identidades y memorias de las regiones latinoamericanas.

PALABRAS CLAVE: Censura. Memoria subterránea. Análisis del discurso. El Tercer Mundo. Queermuseu.

ABSTRACT: Censorship occurs in contexts where dominant discourses establish the invisibility of subterranean memories; thus, artworks act as vehicles of memories by their external symbols. The research presents case studies on the censorship of the individual exhibition ‘*El Tercer Mundo*’ by M<sup>A</sup>x Provenzano at the Museum of Art in Valencia, Venezuela, and the unexpected closure of the collective exhibition ‘*Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*’ at the Santander Cultural in Brazil, in the years 2015 and 2017, respectively. The mechanisms of censorship were analyzed to identify subterranean memories in art exhibitions, as discursive practices to determine control over cultural memory through power conflicts. Furthermore, discursive and ideological formations were analyzed to understand the elements behind the acts of censorship, in order to understand divergent narratives reflecting on the different identities and memories of Latin American regions.

KEYWORDS: Censorship. Subterranean memory. Discourse analysis. El Tercer Mundo. Queermuseu.

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Los territorios democráticos del mundo mantienen la libertad de expresión y la libre circulación de información como derechos fundamentales que se basan en la Declaración de Derechos Humanos creada por la Organización de Naciones Unidas en 1948<sup>2</sup> y que, posteriormente, los países miembros absorbieron y apropiaron su esencia, para incorporarla en las constituciones regionales. Mientras que, del otro lado de la moneda, hay naciones donde existe un control rígido de la información, comúnmente clasificadas como dictaduras modernas, ocasionando que distintos grupos estén bajo amenaza constante de obliteración de sus memorias. Sin embargo, reflexionando sobre la perspectiva binaria de la democracia y el autoritarismo,<sup>3</sup> debe considerarse que en territorios democráticos donde predomina la defensa de la libertad de expresión, continúan sucediendo episodios de censura bajo el dominio de discursos hegemónicos que suelen provenir de relaciones colonizadoras.

Aunque los objetivos y temas de la investigación distan de profundizar en las tipologías históricas de las dictaduras y su modelo inicial en la Antigua Roma, es relevante mencionar que la dictadura moderna puede ser pensada como un régimen autoritario, ya que el poder se concentra en un grupo o individuo, sin considerar la voluntad popular para ejecutar su praxis política e ideológica.<sup>4</sup> Estos regímenes son percibidos como antónimos al modelo democrático y, por lo tanto, encuentran rechazo en territorios liberales. Elaborando una argumentación contemporánea sobre el campo discursivo, hay una incomprensión de la burguesía liberal sobre el concepto de dictadura moderna, asumiendo que para la consolidación del comunismo era necesaria una dictadura como periodo transitorio, mientras que para el Estado burgués — pensado como más democrático —, el concepto fue usado para satanizar otros regímenes, al mismo tiempo que ocultaba las desigualdades y la falta de derechos fundamentales en el sistema de producción capitalista.<sup>5</sup> De tal manera, el Estado burgués con doctrina liberal apoyó dictaduras en otras regiones para mantener su posición imperialista y hegemónica, y así clasificó regímenes comunistas como totalitarios y dictaduras de derecha como autoritarios, lo que posteriormente produjo una pérdida de la eficacia del concepto de totalitarismo en el proyecto anticomunista que hoy continúa siendo utilizado despreciativamente por grupos de derecha para denominar a regiones que desafían la hegemonía global. No obstante, entre los criterios para superar las ambigüedades del concepto histórico de dictadura, está la violencia como dimensión que se materializa en opresión contra cualquier forma de disidencia, desarrollando restricciones de libertades individuales.<sup>6</sup>

Parte de las informaciones y expresiones que la democracia pretende proteger, configurarían, la memoria cultural, asociada con evocaciones mnemónicas causadas por la materialidad y que son compartidas por grupos que integran una

1. El artículo es derivado de la tesis de maestría “*Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte: Exposições El Terceiro Mundo e Queermuseu*”, bajo tutoría del Prof. Dr. Daniel Maurício Viana de Souza y cotutoría de la Prof<sup>a</sup> Dra. Maristani Polidori Zamperetti, realizado en el Programa de Posgrado en Memoria Social y Patrimonio Cultural de la Universidad Federal de Pelotas (UFPEL) y defendida en 2021.

2. Asamblea General de las Naciones Unidas (1948).

3. Cf. Costa (2014).

4. Cf. Zorzi (2018).

5. Cf. Moraes (2020).

6. Cf. Zorzi, *op. cit.*

7. Cf. Assmann (2008).
8. Cf. Oliveira (2014).
9. Cf. Pollak (1989).
10. Cf. Fonseca (2018) y Vieira (2015).
11. Cf. Cameron (2008).
12. Cf. Foucault (1988).

realidad social.<sup>7</sup> Esta forma de memoria constituye parte de nuestra discusión central, ya que las obras de arte poseen una materialidad que estimula la construcción simbólica que se vincula con lo que el espectador recuerda o intenta olvidar, y, además, la imaginación actúa sobre la experiencia estética para trascender la memoria individual.<sup>8</sup>

La memoria cultural, si fuese imaginada como un gran cuerpo, estaría constituida de memorias oficiales que son preservadas por las instituciones y de memorias subterráneas que pertenecen a la clandestinidad. El concepto de memoria subterránea es introducido a nuestra investigación como una forma de nombrar elementos mnemónicos que disienten de la memoria dominante, o sea, las memorias subterráneas serían memorias resistentes que sufren mecanismos de prohibición u obliteración.<sup>9</sup> El vacío que antes ocupaba alguna memoria subterránea, ahora pasaría a ser llenado por una memoria que corresponde al discurso hegemónico.<sup>10</sup> Además, esto nos permite comprender como la memoria es una construcción colectiva, donde se genera un sentimiento de cohesión, a pesar de que los individuos son distantes de otros en sus particularidades.

El fenómeno de obliteración de las memorias subterráneas es crucial en el museo tradicional de arte, ya que se trata de una institución de legitimación de los objetos, que otorga un aura de prestigio a la materia estética. Estos museos, vistos como espacios políticos, están comprometidos en la construcción y justificación de un sistema moral que está relacionado con el proceso civilizatorio del siglo XIX,<sup>11</sup> como fue el caso de los museos nacionales. En este sentido, es evidente como los museos de arte dialogan con el público desde una posición de autoridad, en la que puede borrar el contenido que se identifica con ciertos individuos y seleccionar obras para desarrollar un tema que se adhiera a sus valores éticos. En otras palabras, el museo tradicional está involucrado en la manera como los Estados occidentales incorporaron diversas narrativas para establecer discursos vistos como verdaderos y, por lo tanto, el museo cumple el papel de persuadir al público desde una experiencia pedagógica.<sup>12</sup>

Desarrollando conceptos opuestos y enteramente distintos que den sentido a las violencias en contextos democráticos con grados diferentes de autoritarismo, se ha establecido un análisis que identifica a censurado/censor, dominado/dominante, subalterno/hegemónico, vinculando así fenómenos de la realidad empírica con la construcción teórica de autores marxistas y marxianos como Pollak.

El desarrollo de esta investigación permitió explorar los contextos políticos y sociales relacionados con los casos de censura de las exposiciones de arte ‘El Tercer Mundo’ en Venezuela y ‘*Queermuseu*’ en Brasil, mediante el análisis de las memorias subterráneas que en ellas estaban siendo reproducidas. ‘El Tercer Mundo’ fue una muestra individual del artista venezolano MAX Provenzano en la sala 7 del Museo de Arte de Valencia (MUVA) en Valencia, Venezuela, inaugurada

el 16 de octubre de 2015 bajo la curaduría de Macjob Parabavis. El proyecto fue aprobado ya que fue el premio único del Salón Octubre Joven 2014, que otorgaba una exposición individual al artista ganador, que en esa edición fue Provenzano. De forma general, su contenido establecía una crítica sobre las relaciones coloniales entre China y Venezuela, cuestionando la utopía de la felicidad suprema defendida por el Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV).

La exposición colectiva *‘Queermuseu – Cartografias da diferença na Arte Brasileira’* fue inaugurada el 15 de agosto de 2017 bajo la curaduría de Gaudêncio Fidelis y en ella participaron 263 obras de 85 artistas — entre ellos: Lygia Clark, Cândido Portinari y Fernando Baril —, en las salas expositivas del Santander Cultural de Porto Alegre, Río Grande del Sur. Sobre su concepto, se trataba de una plataforma curatorial que problematizaba cuestiones sociales, históricas y estéticas de la sociedad brasileña contemporánea, induciendo a la lectura alternativa de obras que quizás no fueron creadas para construir una narrativa *queer*.<sup>13</sup> De esta manera, se estudiaron las motivaciones de los grupos sociales para imponer la censura como una acción de resolución de conflictos; fueron clasificados los tipos de censura que sucedieron dentro del conflicto institucional; y, en última instancia, ambos casos fueron contrastados para comprender el fenómeno de censura en los museos de arte.

Fueron empleados instrumentos correspondientes al paradigma cualitativo bajo una visión interpretativa para entender a los actores sociales como generadores de significados y subjetividades que pueden ser analizados por medio de sus motivaciones, intenciones y creencias.<sup>14</sup> En tal sentido, se acumularon datos — documentos textuales, gráficos, sonoros y otros — para construir una teoría que permita conocer el fenómeno. Además, la investigación utilizó el método comparativo de concordancia de Mills,<sup>15</sup> descrito como el estudio de dos casos con una circunstancia común, que permite determinar si tal circunstancia es la causa o el efecto del fenómeno. El cierre inesperado de ambas exposiciones sería esa circunstancia común, rodeada por características distintas que se relacionan con el contexto político y cultural, así como las actitudes de los actores sociales.

El Análisis del Discurso, entendido como la concepción del “lenguaje como mediación necesaria entre el hombre y la realidad natural y social”<sup>16</sup>, permitió formular interpretaciones sobre la censura de ambas exposiciones. El discurso está conformado por dos elementos clave: las formaciones discursivas y las formaciones ideológicas.<sup>17</sup> La primera formación mencionada materializa la ideología mediante enunciados relacionados con reglas comunes que determinan lo que puede ser hablado, ya que el discurso y el lenguaje coinciden para establecer relaciones de poder. Mientras que la formación ideológica es un conjunto de formaciones discursivas que ayudan a comprender el mecanismo imaginario de la ideología dentro de la sociedad. Así, la exploración de ambos tipos de formaciones es un proceso fundamental para identificar narrativas, evocaciones y memorias de los individuos.

13. Cf. Silva y Silva (2019).

14. Cf. Monje Álvarez (2011).

15. Cf. Gonzalez (2008).

16. Orlandi, 2001, p. 15, traducción propia. En el original: “[...] *linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social*”.

17. Cf. Henge (2008).

18. Cf. Bezemer y Jewitt (2010).

19. Cf. Pardo-Abril y Hernández-Vargas (2006).

20. Por respeto a su transición de género y en conformidad con la identidad asumida por el artista, 'Bia Leite' – así llamado durante *Queermuseu* – pasará a ser designado con los pronombres él/su, reconociendo Bento Leite como su nombre social.

21. Cf. Mirzoeff (2016).

Para la lectura interpretativa de las obras de arte, se consideró el enfoque multimodal como un enfoque multidisciplinar que considera la imagen relacionada con la palabra, el gesto vinculado al símbolo, para encontrar elementos comunes que permitan explorar las narrativas y sus elementos semióticos.<sup>18</sup> La acción es una categoría fundamental para entender el discurso,<sup>19</sup> ya que la acción ejecuta la satisfacción de las necesidades y materializa la construcción de objetos: la *performance*, la obra de arte, la sala de museo y la institución. Las obras de arte de ambas exposiciones fueron escogidas debido a la visibilidad en noticias sobre la censura de ambos casos o porque fueron mencionadas por los posibles entrevistados durante la exploración inicial de la investigación, hubo la intención de una selección heterogénea, diversa, para identificar la mayor cantidad posible de narrativas subterráneas. Sus elementos implícitos y explícitos fueron analizados mediante observación simple y enfoque multimodal.

El Análisis del Discurso se utilizó para respaldar un estudio adecuado de los elementos textuales y no textuales que están relacionados con los casos y que fueron grabados en entrevistas con informantes clave vinculados a los eventos. Las declaraciones se obtuvieron por medio de entrevistas estructuradas, realizadas a través de videoconferencias en las plataformas *Zoom* o *Google Meet* debido al riesgo de contagio durante la pandemia *COVID-19*. Luego, se transcribieron en documentos que describen las condiciones de las entrevistas, así como la gestualidad y las actitudes de los entrevistados. En relación a la exposición de arte 'El Tercer Mundo' se realizaron entrevistas a MAx Provenzano, el artista censurado, y Elizabeth Marín, visitante de la exposición y curadora de arte. Mientras que los informantes de '*Queermuseu*' fueron Bento Leite<sup>20</sup> y Fernando Baril, ambos artistas censurados. Frente a la dificultad de entrevistar a visitantes de la exposición 'Queermuseu', la metodología empleada permitió consultar a ambos informantes sobre la obra del otro, con el objetivo de identificar otras narrativas a partir de diferentes interpretaciones.

## MEMORIAS SUBTERRÁNEAS Y MECANISMOS DE CENSURA EN LOS MUSEOS DE ARTE

El concepto de contravisualidad ayuda a comprender que existen prácticas discursivas hegemónicas que conforman estructuras rígidas, donde no se permite que otros 'vean' los elementos que establecen cuestionamientos que podrían colocar esas prácticas en riesgo.<sup>21</sup> De tal manera, la contravisualidad se desarrolla a través de la empatía, como una forma de mirar al otro para reivindicar su condición invisible y confrontar el esquema de poder.

Entonces, la producción artística de nuestros días desafía la autoridad que caracteriza a las instituciones oficiales y busca rescatar las memorias clandestinas

del olvido perpetuo.<sup>22</sup> La obra de arte no es una verdad única porque está compuesta de las contradicciones y las racionalidades que el artista decide exponer mediante la imaginación, la narración mítica o incluso la abstracción del pensamiento, por lo tanto, se está frente a un objeto polisémico.<sup>23</sup>

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte fue dotado de un papel de reflexión ética para presentar las experiencias dolorosas y construir puentes que desnaturalizan la violencia.<sup>24</sup> El arte tiene la capacidad de visitar el pasado y explorar los acontecimientos para influenciar la construcción de políticas de derechos humanos en países democráticos, no obstante, el riesgo de censura surge en casos donde aquello que está siendo evocado es ajeno a la estructura moral del público, haciendo que su contenido simbólico pase a ser prohibido.<sup>25</sup>

Las elucubraciones sobre el arte en la Antigüedad<sup>26</sup> reconocen su potencial de comunicación para registrar los acontecimientos del pasado, en la creación de una evocación individual o un recuerdo compartido por varios individuos, lo que ocasionó el surgimiento de rituales de evocación que vinculan el presente y el pasado mediante la preservación y la transmisión de memorias, por lo tanto, el arte es una forma efectiva de representación del pasado para evitar el olvido.

En este sentido, el arte será vulnerable a censura siempre que configure una amenaza para los grupos que se apropian del poder. Además, esta vulnerabilidad se extiende a las obras de arte que no son figurativas, en el sentido de que la censura no implica la comprensión total de lo prohibido, y que hoy las instituciones culturales son frecuentadas esporádicamente por individuos que carecen de herramientas para construir una mirada hermenéutica sobre lo que está siendo exhibido.<sup>27</sup> El científico social Mario Chagas reflexiona sobre el acceso real que fue otorgado a los individuos durante la abertura democrática de los museos de arte en Brasil, cuando parte de la sociedad poseía un vínculo mayor con la cultura popular.<sup>28</sup> Es posible asumir que la formación académica actual no construye caminos suficientes para que los individuos que apoyan la censura de ciertas obras, realmente estén conscientes de lo que está siendo censurado y, por consiguiente, ellos estén bajo la influencia de los detentores del poder. La posibilidad de clasificar a los censores como grupos que tienen una visión limitada, entendiendo que la sociedad crea fronteras subjetivas sobre lo que puede ser mostrado, debido a que la censura dependerá de las creencias y emociones que están en juego, y que, además, tal configuración varía en comparación con otra sociedad.<sup>29</sup>

Por lo tanto, la censura es un ejercicio de violencia que busca esconder lo que fue creado para incomodar al espectador.<sup>30</sup> Actualmente, los artistas participan políticamente para desarrollar temas que se relacionan con los efectos de la globalización y los movimientos de grupos sociales. Es relevante pensar sobre las posiciones que ocupan los territorios de América Latina, Brasil y Venezuela en este

22. Cf. Souza y Zamperetti (2017).

23. Cf. Molina (2015).

24. Cf. *Ibid.*

25. Cf. Freedberg (1992), Luersen (2015) y Siegert (2018).

26. Cf. Rabe (2018).

27. Cf. Freedberg (2016).

28. Chagas (2002).

29. Cf. Seally (2016).

30. Cf. Freedberg, *op. cit.*

31. Cf. Halbwachs (2004).

32. Cf. Rabe, *op. cit.*

33. Cf. Siegert, *op. cit.*

34. Cf. Rabe, *op. cit.*

35. Cf. Berger (2012).

36. Cf. Assmann (1995).

37. Cf. Siegert, *op. cit.*

38. Cf. Assmann, *op. cit.*

39. Cf. Freedberg (1992).

caso, y evaluar si el fenómeno de censura en los espacios periféricos, colonizados, mantiene alguna relación con los grandes centros hegemónicos.

Retomando el tema sobre arte y memoria, es importante mencionar que a pesar de que el concepto de memoria colectiva<sup>31</sup> delimita su preservación a los límites de un marco espacial, se asume que el arte introduce una carga emocional a la experiencia mnemónica, haciendo que los procesos de preservación y transmisión sean exitosos aún en memorias que carecen de monumentalidad,<sup>32</sup> por consiguiente, la imaginación y el tiempo son dos factores fundamentales que ayudan al individuo a traer memorias ajenas de un pasado remoto, envolviendo la alteración del estado emocional. Estas ideas señalan un camino viable donde la memoria colectiva existe debido a la reinención de memorias de un pasado que fue olvidado, lo que sería problemático si los detentores del discurso hegemónico la utilizan para introducir ficciones en narrativas y personajes reales.<sup>33</sup>

A pesar de que muchas narrativas son construidas desde una ‘desmemoria’, donde los grupos hegemónicos borran trazos del pasado para reescribir a conveniencia, estableciendo una memoria actual que está llena de lagunas y contradicciones, el arte posee el potencial de una memoria dinámica que permite reconducir a los individuos mediante narrativas que mencionan escenas y personajes olvidados, confrontando al silencio que se impuso sobre ese discurso.<sup>34</sup> Esta posibilidad es compleja debido a que la interpretación de esas evocaciones recaería completamente en el individuo que analiza la obra.

Sin embargo, la exposición de arte en el museo no está constituida apenas por la producción artística de sus participantes, en ella también hay otros elementos comunicativos, como los catálogos, los textos en sala, los artículos en prensa, así como documentos visuales y sonoros que activan las lecturas polisémicas de las obras.<sup>35</sup> De tal modo, las instituciones culturales ejecutan prácticas que conservan la memoria cultural, integrando memorias individuales para crear una imagen común del pasado, y construyendo así, una memoria del arte que relaciona contexto histórico, sociedad y artista dentro de la memoria cultural.<sup>36</sup>

Esto sería problemático porque las memorias individuales no siempre dialogan con las narrativas que están siendo mostradas dentro del museo, lo que crea conflictos de divergencia política o moral.<sup>37</sup> Los museos pueden ser pensados como laboratorios donde se destaca una visión del mundo sobre otras, estimulando tendencias e interpretaciones, y frente a la que el individuo no puede permanecer neutro, él acepta o rechaza lo que está siendo expuesto.<sup>38</sup>

El rechazo es una de las características en casos de censura que toman notoriedad en los medios de comunicación, por lo que debe reflexionarse sobre museos que sufrieron ataques en cuanto a su legitimidad como arte y el uso de recursos públicos para ejecutarlas.<sup>39</sup> Los grupos detentores del poder están interesados en manipular los proyectos de museos, aunque saben que son espacios



poco frecuentados y, por lo tanto, menos visibles. Sin embargo, los museos son “espejos y tribunas que escenifican la dramaturgia de la sociedad [...] al articular un discurso determinado, también condicionan la mirada”<sup>40</sup>. Se asume, entonces, que los museos otorgan poder a los objetos mostrados y también reconocen las narrativas dominantes que circulan en la sociedad, lo que conlleva a pensar que hay grupos que utilizan estos espacios como dispositivos de poder disciplinar para indicar lo que es valioso y sagrado.

No obstante, cuando narrativas y memorias no oficiales ocupan los museos y los grupos detentores reaccionan violentamente, esos casos de censura comienzan a ganar notoriedad, donde lo que intentaba esconderse del resto de la sociedad pasa a ganar una visibilidad mayor.<sup>41</sup> El control de la memoria a través de la censura crea situaciones contradictorias y controversiales, por lo tanto, si las narrativas son plurales, también el público debe ser plural. Las instituciones culturales deben actuar bajo un grado de sensibilidad para establecer un pacto de respeto mutuo entre los censores y los defensores de esas memorias. En otras palabras, la hermenéutica es una herramienta crucial para el papel educativo en los museos,<sup>42</sup> y los museos deben crear espacios seguros e íntimos para que los artistas y la sociedad lidien con temas que podrían causar escándalos y violencias.

El significado etimológico de ‘museo’ está vinculado a la imposición de Europa como centro de conocimiento, considerando que ese templo de las musas griegas indica como ese es un lugar de sacralización y producción de verdades. Así, el museo como dispositivo de poder moldea la memoria a través de diversos procesos que se relacionan con el mercado y la sociedad, de esta manera, las instituciones culturales imponen criterios estéticos y morales con el objetivo de reducir objetos polisémicos a apenas una porción de significados.<sup>43</sup> En otras palabras, la naturaleza polisémica donde las exposiciones de arte y sus objetos abrigan una diversidad de valores y significado, entra en conflicto con grupos que prevén las consecuencias de la representatividad del otro en instituciones con un gran potencial de comunicación y la manera como esto traería cambios en el tejido social.<sup>44</sup>

A veces, los grupos censores son externos al museo y actúan contra los intereses de la institución. Ellos son movimientos fundamentalistas que promueven la destrucción de patrimonio artístico, y, además, ellos influyen la opinión de otros individuos que no visitaron la exposición, pero que creen en las informaciones tendenciosas que son puestas en circulación en espacios sin una regulación gubernamental estricta, como las redes sociales.<sup>45</sup>

El museo es un exhibidor de políticas, no de imágenes, que debe evaluar sus colecciones y sus criterios de selección para exponer los problemas sociales del territorio adyacente.<sup>46</sup> Sin embargo, hay una serie de mecanismos exógenos que determinan la construcción de exposiciones y la selección de piezas, dando legitimidad a los objetos que ya fueron mostrados en otros museos o que hacen

40. Chagas, *op. cit.*, p. 49, traducción propia. En el original: “[...] *espehos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade [...] ao articularem um determinado discurso, também condicionam o olhar*”.

41. Cf. Freedberg, *op. cit.*

42. Cf. Seally, *op. cit.*

43. Cf. Chagas, *op. cit.*, y Nora (1984).

44. Cf. Gazi (2014).

45. Cf. European Union Agency for Fundamental Rights (2017) y Seally, *op. cit.*

46. Cf. Esche (2011).

47. Cf. Teixeira (2016).

48. Cf. Gazi, *op. cit.*

49. Cf. Prodan (2019).

50. Cf. *Ibid.*

51. Cf. Beisel (1993).

parte de colecciones ajenas, mientras que también hay objetos que solo son comprendidos por especialistas en arte, esto quiere decir que hay obras de arte que no hablan por sí mismas, y que solamente el conjunto de profesionales que construye la exposición puede generar un diálogo entre las instituciones y las personas.<sup>47</sup> De esta manera, la ignorancia es una experiencia común dentro del museo, cuando el visitante desconoce los procesos que desarrollaron una lectura estética o mnemónica en el contexto museal.<sup>48</sup>

Es importante pensar si las evocaciones de las memorias son construidas o espontáneas, observando que el museo es el lugar idóneo para construir memorias desde la práctica educativa para evitar conflictos que desemboquen en censura. La imaginación dentro del museo de arte permite establecer nuevas miradas, nuevos significados sobre el pasado y ayuda a reconstruir lo que fue olvidado. Por consiguiente, las memorias subterráneas pueden abandonar su posición de ilegitimidad en la relación asimétrica de poder, siendo exploradas desde estrategias pedagógicas que desarrollen diálogos sobre los juicios morales que construyeron los visitantes previamente, permitiendo la visibilidad de esas memorias y evitando su desaparecimiento.

Los museos están situados dentro de contextos geográficos y políticos que atraviesan realidades con sus singularidades y excepciones, en este sentido, las naciones latinoamericanas presentan condiciones heterogéneas entre ellas, siendo afectadas por grupos e instituciones que niegan la libre expresión de identidades y posiciones políticas. Los censores reprimen el desarrollo autónomo del arte actual, interrumpiendo sus prácticas y manifestaciones, coartando la libertad de los artistas y dando más poder al grupo del que forman parte.

La censura, siendo una práctica parcial o total que promueve la mutilación o eliminación de una imagen, es guiada por la normatividad para impedir la reproducción de narrativas que están en los límites de los valores normalizados, a través de la historia de la humanidad, se han instaurado grupos que definen lo normal, demarcando sus límites y, por lo tanto, estableciendo lo que puede ser expresado o mostrado.<sup>49</sup>

Existe una censura implícita, que va más allá del control establecido por las normas sociales, y que se manifiestan en acciones que no están validadas por legislaciones.<sup>50</sup> La censura implícita sería la práctica más común en regiones donde se garantiza el cumplimiento de jurisprudencia que respeta la libertad artística y de expresión como una consecuencia histórica de conflictos internacionales.

Los grupos hegemónicos buscan controlar al público y a la institución, manteniendo la asimetría en las relaciones y valiéndose de diferentes estrategias para causar odio o desprecio entre las personas que no tuvieron acceso a la exposición.<sup>51</sup> La dominación en el campo discursivo afecta a otros grupos que no poseen los privilegios educativos para entender los códigos de la Alta Cultura y

pasan a cuestionar la consagración de las obras de arte cuando ellas contradicen las narrativas hegemónicas. Considerando los casos estudiados, ambas exposiciones presentaron elementos transgresores de los valores hegemónicos que incomodaron al público, dentro y fuera de las salas expositivas, visitantes y no visitantes, constituyendo proyectos planificados que generaron publicaciones íntegras y transparentes sobre la naturaleza de sus contenidos.

El acto censor da sentido a obras de arte que buscan provocar, debido a que es un indicador del impacto que ellas causan en su interacción con los individuos, y también puede ser pensado como un catalizador, una dificultad que inspira a los artistas silenciados y los endurece frente a próximos intentos de censura.<sup>52</sup> De tal manera, sin censura, los artistas no tendrían desafíos que superar ni la ilusión de que algo vedado en las salas expositivas está ante la emergencia de ser traído a la luz.

El análisis del fenómeno de la censura<sup>53</sup> ayudó a categorizar los acontecimientos de ambas exposiciones, considerando que los individuos reproducen los papeles de censores y censurados, así como ellos interactúan entre sí, expresan actitudes y establecen límites para estas actitudes. De tal manera, el análisis de estos autores demuestra que las respuestas de los censurados y censores pueden interpretarse como indiferencia, oposición o aceptación, ocupando la esfera pública o privada. Posteriormente, serán explicados los modelos propuestos por ambos autores, relacionando esas construcciones teóricas a las características de cada caso.

Al respecto de otros autores, hay una limitación al describir la censura bajo los fenómenos de censura y autocensura, tomando en consideración el contexto histórico y social donde se despliegan los discursos subterráneos y hegemónicos.<sup>54</sup> Las oposiciones y luchas se manifiestan singularmente en la dimensión política, así como cada caso llega a resoluciones distintas para evitar próximos casos de censura.

Las dimensiones cualitativas de la censura<sup>55</sup> describen las opciones que ejecuta el censor para conseguir objetivo final: a) la elección de verdades para validar actitudes; b) el poder de borrar elementos; c) la autoridad que da legitimidad a la censura en términos jurídicos; d) la justificación de la censura mediante valores externos a lo sucedido. De esta manera, es importante analizar las acciones de los censores para comprender las formas de legitimación y prever cuáles son los elementos dominantes que van a sustituir las narrativas subterráneas.

Por otro lado, se considera que la censura es una acción banal que siempre encontrará nuevas resistencias, como en el caso de obras de arte que escapan de la acción de los censores mediante el uso de lenguajes como la alegoría, la metáfora, la metonimia.<sup>56</sup> Tales resistencias no parten apenas de los artistas participantes, sino también de las instituciones culturales y los organismos que las representan a escala global, como sería el caso de la Declaración de Santiago de Chile en 1972, convocada por ICOM, y que tuvo lugar durante el auge de las dictaduras latinoamericanas. El manifiesto integra temas cruciales como la desigualdad social

52. Cf. Malița (2019).

53. Cf. Cook y Heilmann (2010).

54. Cf. Prodan, *op. cit.*

55. Cf. Cook y Heilmann, *op. cit.*

56. Cf. Malița, *op. cit.* (2019).

57. El artista asumió la grafía

“MAx” en vez de “Max” como seudónimo artístico.

58. Backroom (2016).

59. Cf. Provenzano (2021).

60. Cf. *Id.*, 2020a.

y la falta de representatividad de otros sectores de la sociedad, en el sentido de construir un museo integrador y diverso en relación con las memorias subterráneas. Actualmente, los grupos censores encuentran oposición en los consejos internacionales que buscan el reconocimiento de memorias subterráneas que resisten a mecanismos de censura dentro de los museos.

## CENSURA EN VENEZUELA: ‘TERCER MUNDO’ DE MAX<sup>57</sup> PROVENZANO

MAx Provenzano nació en Venezuela en 1986. De acuerdo con su currículum,<sup>58</sup> se graduó en Química en la Universidad Central de Venezuela en 2011 y debutó en la escena artística en 2009 con intervenciones de objetos encontrados. Provenzano explora la relación entre cuerpo y objeto en descomposición, estableciendo interacciones que ocupan tiempo y espacio mediante la fotografía, la grabación de video y la *performance*. ‘El Tercer Mundo’ fue su primera muestra individual en un museo público después de la realización de varios eventos en talleres, galerías y residencias artísticas, incluyendo su participación en el concurso nacional que le otorgó la oportunidad de ejecutar el proyecto en la sala 7 del Museo de Arte de Valencia. Se estimaba que las obras permanecerían en el museo por un período de 4 a 6 meses, considerando la presencia de otras exposiciones en las áreas del edificio.

El artista explica que buscaba infiltrarse en el museo para establecer una crítica que afectara al gobierno desde la institución que él administra.<sup>59</sup> Además, narra que, inicialmente, recibió un trato poco receptivo y experimentó precariedad en cuanto a los recursos financieros que el museo habilitó para que él trasladara, instalara y presentara sus obras de arte. En una ciudad donde la temperatura máxima anual llega a los 34°C, Provenzano elaboró su exposición sin aire acondicionado, en un ambiente insuficiente que estaba en consonancia con los síntomas de crisis que se percibían en todo el país.

El 16 de octubre de 2015, en el día de la inauguración, MAx Provenzano se encontraba en una de las salas expositivas, concentrado durante la ejecución de ‘吃米饭’, cuando personas que habían ingresado con el público comenzaron a destruir las obras de arte, esparciendo el arroz — utilizado durante una *performance* — sobre los escombros de la instalación destruida.<sup>60</sup> A pesar de que se realizaron varias grabaciones que confirmaban la identidad de los censores, los funcionarios del museo coartaron la posibilidad de denunciarlos, argumentando que los destruidores eran personas respetadas en el museo. Las identidades de los destruidores no fueron constatadas ya que fueron omitidas durante las entrevistas y, además, el video que registraba los actos contra la exposición fue eliminado de las redes sociales. Por otra parte, Provenzano menciona que, en conversación con los censores, ellos pretendían que las obras

fueran identificadas como arte contemporáneo para después justificar que esos actos fueron realmente una intervención artística, lo que añadiría más complejidad al acto destructivo (Figura 1).



Figura 1 - Sala de exposición después de la destrucción. Provenzano (2020b).

Reflexionando sobre la naturaleza creativa de una intervención artística, ella puede transformar meros espectadores en protagonistas.<sup>61</sup> La interacción espacial también constituye una intervención en el sentido de que ella está presente en las prácticas de preservación y uso, mediada por la participación activa. La intervención artística puede ser empleada como dispositivo educacional para reflexionar sobre las prácticas artísticas que promueven una transformación social mediante una conciencia crítica,<sup>62</sup> entendiendo a jóvenes y niños como actores que intervienen activamente en el medio que transitan y la necesidad de una educación preocupada con sus motivaciones, necesidades y problemas concretos. Se concluye así, que la intervención artística flexibiliza las fronteras entre identidad y autoría, para producir reflexiones sobre la vida contemporánea en el espacio comunitario.

Elizabeth Marín considera que las acciones destructivas en ‘El Tercer Mundo’ estaban cargadas de brutalidad y que la violencia contra la exposición fue incitada por elementos que incomodaron sus miradas.<sup>63</sup> Sobre esta hipótesis, es posible argumentar que Provenzano introdujo una dosis de realidad en una institución pública y como resultado, los censores intentaron eliminar esos elementos para evitar que otros reflexionasen desde esas memorias ajenas.<sup>64</sup>

El Museo de Arte de Valencia usó la contaminación biológica del arroz esparcido como justificación para desmontar la exposición permanentemente. Los directores del museo y del salón de arte mantuvieron silencio hasta que el público comenzó a visibilizar la censura en las redes sociales.<sup>65</sup> No hubo disculpas públicas ni medidas restaurativas por parte del equipo administrativo del MUVA. Después de un tiempo, el artista llegó a un acuerdo con el museo de crear una exposición documental que mostrase lo que estuvo en la sala expositiva antes de su destrucción, nuevamente, sin ofrecer recursos financieros que ayudasen a Provenzano a gestionar un montaje apropiado. Sobre este tema, los procesos jurídicos no resolverían este caso debido a la ineficiencia e

61. Cf. Mello (2019).

62. Cf. Sousa (2017).

63. Cf. Marín (2021).

64. Cf. Trejo (2016).

65. Cf. Provenzano (2021).

imparcialidad de los organismos del Estado venezolano, recomendando el protesto público como una manera de evitar futuras censuras.<sup>66</sup>

Ante la imposibilidad de lograr una salida jurídica a este caso, Provenzano creó la página web *Estragos o la Dialéctica de los Escombros* con la intención de divulgar su experiencia sobre los conflictos con el MUVA. Sin embargo, durante la entrevista es notorio que M<sup>A</sup>x Provenzano omitió informaciones, evitó frases despreciativas sobre la corrupción en los museos venezolanos, también prescindió de los nombres de los culpables y cómplices al narrar los acontecimientos como si se tratasen de tensiones entre el artista expositor y la institución.

De tal forma, se reitera que el acceso de M<sup>A</sup>x Provenzano a un espacio de consagración del arte fue impedida por un grupo de desconocidos a través de la violencia física, y que presumiblemente, la presencia de ellos cohibió la divulgación de sus identidades — por parte de la persona que registró la destrucción — y cualquier acción de defensa de los funcionarios del museo.

Para construir el análisis de discurso y la visión interpretativa sobre los fenómenos relacionados con la censura en territorio venezolano, fueron estudiadas 3 obras de la exposición bajo la perspectiva teórico-metodológica escogida. Ellas se titulaban ‘Gas’, ‘Gaussiana de escombros’ y la acción ‘吃米饭’. Posteriormente, la lectura crítica fue contrastada con declaraciones de las entrevistas realizadas y el análisis documental de entrevistas publicadas, textos de curaduría y otros documentos que se relacionan con el caso.

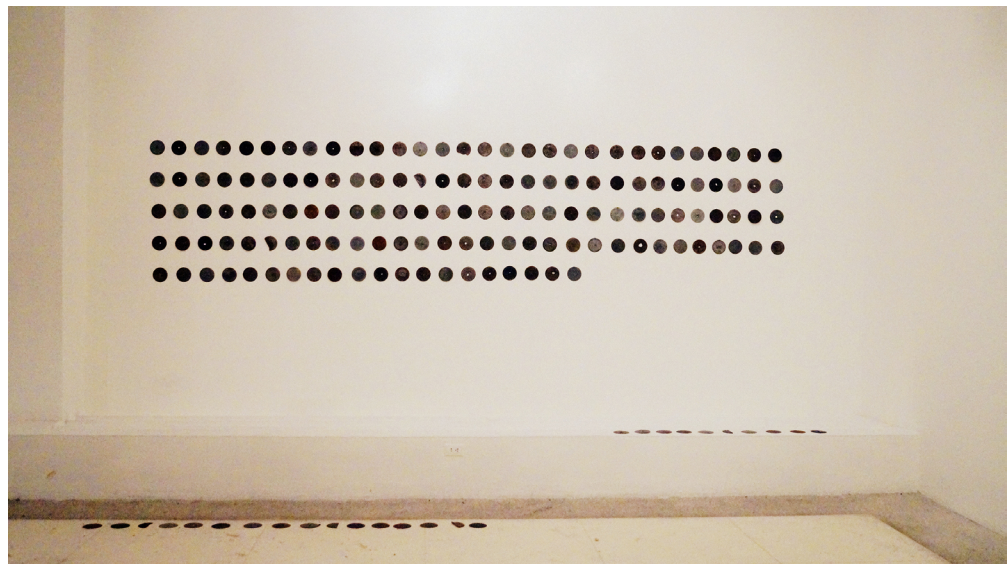


Figura 2 - Obra ‘Gas’, M<sup>A</sup>x Provenzano, 2002-2015. Provenzano (2020b).

La obra titulada ‘Gas’, creada en el periodo de 2002 a 2015 a partir de tapas de gas en condiciones de deterioro que fueron encontradas en las calles de Caracas,<sup>67</sup> ya que esas piezas estaban sueltas, abandonadas y algunas inclusive dobladas (Figura 2). El texto curatorial relaciona esta obra con las reservas desmesuradas de gas y petróleo de Venezuela y la manera como su riqueza natural establece una disparidad vinculada a la corrupción, la explotación indebida y la crisis económica que afecta a la nación.<sup>68</sup> Por un lado, el gas puede ser leído como un elemento volátil que caracteriza a la sociedad venezolana, estallando por medio de protestas y caos,<sup>69</sup> y por otro lado, fue posible evocar una vinculación con el gas lacrimógeno que comúnmente usan la seguridad nacional contra las personas que participan en las manifestaciones, aludiendo a memorias de luchas y muertes.

67. Cf. Provenzano, *op. cit.*

68. Cf. Arredondo y Ocampo Alex (2021) y Neuman (2014).

69. Cf. Marín, *op. cit.*

70. Cf. Provenzano, *op. cit.*



Figura 3 - Obra ‘Gaussiana de escombros’, MAx Provenzano, 2015. Provenzano (2020b).

‘Gaussiana de escombros’ (Figura 3) es una instalación que atravesaba la sala expositiva, usando una de las columnas como soporte estructural, fue construida por el artista durante 15 días sin ayuda del museo, usando apenas una carretilla. Al igual que ‘Gas’, también fue resultado de las interacciones entre el artista y la ciudad, considerando que su producción surge de los escombros encontrados en el área del museo,<sup>70</sup> que evidencian los intentos de construir/destruir/renovar los edificios de la ciudad que causan obstrucciones, fragmentación. Además, el

71. Cf. Marín, *op. cit.*

72. Cf. Martínez (2014).

73. Traducida figurativamente como 'coma arroz'.

74. Cf. Provenzano, *op. cit.*

75. Léxico informal venezolano que denomina productos revendidos con sobreprecio por *bachaqueros*, vendedores informales que agotan esos productos en los centros de venta.

76. Cf. Marín, *op. cit.*

título de la obra se refiere a la distribución de Gauss, una curva estadística que asemeja un paisaje de montaña. A esta interpretación, se asume además, que la obra muestra el grave deterioro que sufre el Estado venezolano, donde la fragmentación se da en contextos donde el valor material prevalece sobre la ética y las negociaciones con agentes externos han debilitado su soberanía.<sup>71</sup> Una tercera lectura posible estaría en asociarla con *guarimbas*, las cuales serían barricadas que usaban los manifestantes para detener el tránsito de simpatizantes del gobierno y fuerzas armadas.<sup>72</sup>



Figura 4 - Obra '吃米饭', MAX Provenzano, 2015. Provenzano (2020b).

Además, la performance '吃米饭',<sup>73</sup> coma arroz (Figura 4), es considerada por el artista como una acción de descanso, ya que él realizó movimientos repetitivos. Según el relato del artista,<sup>74</sup> él dispuso dos sillas de ciudades diferentes y una mesa llena de carbón sobre la que estaba una montaña de arroz blanco, que el artista había comprado *bachaqueado*<sup>75</sup> en el mercado ilícito. De tal manera, Provenzano establece una crítica sobre el acceso a productos esenciales, como alimentos, y así, evoca el cambio drástico que tuvo la nutrición de los venezolanos cuando se acentuó la escasez de alimentos.<sup>76</sup> El artista vestido de forma carente, comiendo mientras el público exploraba la exposición, establecía una semejanza con quien ve un almuerzo habitual en un hogar de clase baja. En el momento que



el artista tuvo contacto con el arroz manchado de carbón, su cuerpo también fue manchado de negro. Cuando la comida acaba, solo queda el petróleo.

La exposición individual fue desarrollada dentro de un contexto político e histórico donde la Revolución Bolivariana en Venezuela tenía grandes dificultades para financiar las instituciones culturales, y, además, los inversionistas privados que anteriormente financiaban eventos de arte, enfrentaban la pérdida de fuerza de trabajo causada por la migración masiva de la población venezolana.<sup>77</sup> Durante la producción de ‘El Tercer Mundo’, el presidente Nicolás Maduro era el máximo líder del Partido Socialista Unido de Venezuela, que fue creado en 2007 para disputar posiciones de poder contra políticos de la oposición, que crearon la Mesa de la Unidad Democrática al año siguiente.

Una serie de denuncias internacionales definen a la revolución bolivariana como una entidad que vulnera los derechos humanos, particularmente la libertad de expresión, siendo un contexto donde los artistas resisten diariamente al cierre de los espacios culturales y los simpatizantes al gobierno reaccionan violetamente a cualquier forma de crítica.<sup>78</sup> El partido socialista domina el campo discursivo, mostrando al socialismo como única ideología posible mediante la manipulación histórica y la erradicación de elementos que no se encajan en su visión hegemónica de patria.<sup>79</sup> Además, en el espacio público predominan murales y panfletos que enaltecen al gobierno bolivariano, dando un sentido moral a una construcción histórica de personajes y episodios.<sup>80</sup>

Para conocer las subjetividades sobre los Derechos Humanos en Venezuela, fueron analizados algunos informes oficiales<sup>81</sup> que describen los mecanismos de censura que ejerce el partido socialista a través de instrumentos del gobierno y del estado, para causar desconfianza y miedo en los individuos que no se identifican con ellos, como sería el uso del sistema judicial venezolano para condenar a activistas de derechos humanos. Además, el Ministerio Público de Venezuela omite, hasta hoy, los casos de tortura policial que fueron denunciados y documentados por diversas ONG. En 2013, el gobierno socialista retiró al país de la Convención Americana sobre Derechos Humanos, siendo la única nación sudamericana en denunciar el pacto interamericano hasta el momento, y esa decisión afecta la recepción de denuncias de ciudadanos venezolanos. Sin embargo, el Estado se mantiene como un régimen democrático vinculado a otros tratados internacionales de derechos humanos.

Como curador de la exposición, Macjob Parabavis construyó un texto inaugural<sup>82</sup> que menciona como Provenzano elabora crónicas visuales mediante un ejercicio arqueológico, tomando elementos de la calle para incorporarlos en sus obras y contaminar, por así decirlo, el espacio inmaculado que constituye la sala expositiva. Otra lectura posible<sup>83</sup> sería que la exposición pasa a ser considerada un *non-site*, un lugar que reúne elementos exógenos de la realidad artística para expresar narrativas sobre eventos históricos y políticos del país. Además, las obras de arte

77. Cf. Quiñones (2018).

78. Cf. Quiñones (2018) y Plipat (2018).

79. Cf. Acosta (2011).

80. Cf. Vidal (2012).

81. Cf. Inter-American Commission on Human Rights (2015), Instituto Prensa y Sociedad Venezuela (2015), United States Department of State (2016) y Venezuela [...] (2015).

82. Parabavis (2015).

83. Cf. Marín, *op. cit.*

84. Cf. Trejo, *op. cit.*

85. Parabavis (2023).

86. Cf. Declaration [...] (2010).

87. Cf. Crisis [...] (2007).

88. Cf. Provenzano (2020a).

constituidas de escombros, acompañadas de elementos sobre la cultura china, permiten reflexionar sobre las interacciones con la China imperialista y la manera como Venezuela se encuentra vulnerable frente a su dominio.<sup>84</sup>

Macjob Parabavis es un artista interdisciplinario y consultor creativo, nacido en Caracas, Venezuela, en 1972.<sup>85</sup> Obtuvo su licenciatura en Educación mención Artes Plásticas en el Instituto Pedagógico de Caracas de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador en 2002. Trabajó como profesor de Artes Plásticas en el Taller de Educación Laboral Pro-Patria dese 2012 hasta 2016. En 2002, recibió el premio ‘Harins Lepins’ en el 60° Salón Arturo Michelena.

La institución donde ocurrió ‘El Tercer Mundo’ surgió a partir de una ola de expropiaciones en 2009, durante el tercer mandato consecutivo de Hugo Rafael Chávez Frías. Antes de la estatización, la institución era privada, fundada en 1936 como Ateneo de Valencia. La expropiación del ateneo generó conflictos en relación con los derechos laborales de sus antiguos trabajadores y su colección de arte que hacía parte de los bienes despojados.<sup>86</sup> Según una entrevista de Iván Hurtado, presidente del ateneo, el gobierno socialista manipuló el interés de los trabajadores, prometiendo una reivindicación salarial que ocasionó tensiones y violencias contra el consejo administrativo de la institución. Además, la polarización política llevó a que la gobernación del estado conspirase secretamente a favor de la expropiación y, por otro lado, los artistas locales reuniesen firmas por la autonomía del ateneo.<sup>87</sup> En 2014, el proceso de expropiación fue finalizado, convirtiendo la institución privada en un museo regido por la Fundación Museos Nacionales.

Recurriendo a las declaraciones del artista, es notorio que Provenzano aprovecha la presencia china en el imaginario venezolano para producir una crítica sobre la situación del país. Esa presencia extranjera genera otras lecturas sobre las vicisitudes económicas y las condiciones de degradación que eran visibles en el espacio público, específicamente en las fachadas de restaurantes chinos.<sup>88</sup> Tal descomposición puede estar asociada al deterioro político y moral de la sociedad, en el sentido de que los grupos disidentes que hacían parte del régimen autoritario pasaban por un proceso de fragmentación y los órganos del Estado estaban frágiles, sin la capacidad de traer justicia social y mejoras financieras.

## **CENSURA EN BRASIL: COLECTIVA ‘QUEERMUSEU’**

La exposición ‘*Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira*’ fue inaugurada en el Santander Cultural de Porto Alegre, Río Grande del Sur, el 15 de agosto de 2017, en un periodo marcado por las violencias de los detentores del poder y la memoria dominante contra las exposiciones de arte para alimentar la polarización política. Estos procesos están relacionados con la *Culture War*

estadounidense que tuvo lugar después de la Primera Guerra Mundial, cuando los conservadores atacaban los contenidos sobre la emancipación homosexual y el movimiento feminista.<sup>89</sup>

La producción museológica tuvo a Gaudêncio Fidelis como curador y fue un proyecto iniciado en 2010, idealizado como una plataforma curatorial que construiría una institución metafórica que discute sobre diversidades para responder a la necesidad de museos LGBT+<sup>90</sup> en el país, y las piezas de arte que la configuraron fueron seleccionados durante esos años hasta que Santander Cultural aprobó el financiamiento para ejecutar la exhibición.<sup>91</sup>

Gaudêncio Fidelis, curador de la exposición, nació en Gravataí, Río Grande del Sur en 1965. Curador de arte especializado en arte contemporáneo y arte latinoamericano, algunas biografías<sup>92</sup> mencionan que él es graduado en Bellas Artes en la Universidad Federal de Río Grande del Sur, magíster en Artes en la Universidad de Nueva York y doctor en Historia del Arte por la Universidad Estatal de Nueva York. Es miembro de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte (ABCA, por sus siglas en portugués). Además, ha participado en la curaduría de más de 50 exhibiciones en museos brasileños. Fue fundador y director del Museo de Arte Contemporáneo de Río Grande del Sur en 1992 y posteriormente, fue director del Museo de Arte de Río Grande del Sur en 2011. Debido a su actuación profesional en la dirección del MARGS, han surgido declaraciones que lo describen como una figura controversial.<sup>93</sup>

‘*Queer*’ es un término despectivo que fue resignificado por individuos de la disidencia sexual, inicialmente en regiones anglófonas y posteriormente en América Latina, para incluir un grupo de identidades transgresoras del binarismo de género que no están representadas en el movimiento LGBT.<sup>94</sup> Introducir tales identidades en el museo es una tarea ardua porque sus narrativas fueron silenciadas sistemáticamente dentro de varios campos de conocimiento: arte, antropología, historia; haciendo que los museos las identificasen con un riesgo al concepto tradicional de familia.<sup>95</sup>

A pesar de que se visiona un museo *queer* donde los objetos evoquen las memorias de lucha política, la reivindicación y la superación de la violencia,<sup>96</sup> ‘*Queermuseu*’ fue creada a partir de obras que no fueron producidas para la exposición, es decir, ellas no estaban relacionadas con activismo político o historias del movimiento LGBT+, sino que reunían narrativas subterráneas ajenas a la heterocisnormatividad.<sup>97</sup> En palabras del curador, “la obra pasó la vida entera bajo una lectura estrictamente formalista [...] cuando migra al ‘*Queermuseu*’, al lado de una obra específica, su naturaleza intrínseca [...] se revela”<sup>98</sup>. Además, los productores de la exposición ignoraron la identidad sexual y de género de los artistas que participaron, contando con la participación de artistas invitados que eran heterosexuales y cisgéneros, así como las obras prestadas provenían de

89. Cf. Gonçalves (2017).

90. Las siglas hacen referencia al movimiento político de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgéneros y *Queer*. El signo de suma (+) incluye las identidades emergentes y permite una variación más resumida de la sigla original: LGBTQQICAPF2K+.

91. Cf. Silva y Silva (2019).

92. Cf. Gaudêncio [...] (2014) y Zagato (2020).

93. Frantz (2014) elaboró un ensayo de opinión sobre la gestión de Fidelis en el MARGS, declarando que él y otras personas que trabajaron en la institución durante la época fueron hostigadas por el curador, indicando así que hubo un clima laboral con dificultades para alcanzar consensos. El texto se enfoca en problematizar las decisiones técnicas y estéticas que el director tomó bajo la intención de ejercer prácticas transgresoras que fueron vistas como controversiales. En resumen, la política de adquisiciones de obras no fue compatible con las condiciones de conservación y recursos técnicos, denunciando un crecimiento perjudicial de 30% del acervo; el modelo laberíntico adoptado por la dirección desafiaba el papel educativo de los museos, colocando a los visitantes en medio de un caos de conceptos y estímulos; y la supuesta falta de novedad en los nuevos caminos museológicos que la dirección anunciaba. En cambio, Zavadil (2013) explica que la gestión de Fidelis comenzó con la creación del Núcleo de Curaduría, cuya misión principal la exposición de obras del acervo, así como estrategias de conservación y manejo de obras. Entre algunos aspectos innovadores estaría la inserción de obras de otras colecciones para establecer un diálogo sobre la producción contemporánea, la crea-

ción de propuestas curatoriales que escapan de las obras canónicas y la yuxtaposición de obras bajo el modelo laberíntico para omitir las analogías formales.

94. Cf. Monroy Cuellar (2020).

95. Cf. Pinto (2012).

96. Cf. *Ibid.*

97. En el artículo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, Rich (2003) analiza la heterosexualidad como institución política que oculta, niega o convierte en patología a la experiencia lésbica, centrandó su preocupación en el papel político de la mujer lesbiana a principios de 1980. Además, Rich (2003) categoriza la heterosexualidad compulsiva como una ideología mediante la identificación de fuentes de poder patriarcal presentes en prácticas como la idealización del romance heterosexual, la cosificación del cuerpo femenino, la banalización de relaciones no heterosexuales, la patologización de la homosexualidad, entre otras. Posteriormente, Judith Butler utiliza el término en su libro *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* para describir la normatividad heterosexual y cisgénera – identificada con el sexo biológico asignado al nacer–, impuesta como modelo de regulación de comportamientos y valores considerados apropiados, de acuerdo con Butler (2003).

98. Amorim, 2019, p. 17, traducción propia. En el original: “*a obra passou a vida inteira tendo uma leitura estritamente formalista [...] quando ela migra para a Queermuseu ao lado de uma outra determinada obra, essa natureza intrínseca dela [...] se revela*”.

99. Cf. *Ibid.*

colecciones privadas y públicas. No hubo predominio de un movimiento estético determinado, orden cronológico ni de clasificación de estilo.

Sobre la inauguración del evento, Fidelis menciona que fue visitada por más de 3.000 personas y que, posteriormente, llegaron 30.000 visitantes en el periodo que se mantuvo abierta.<sup>99</sup> El 6 de septiembre fue publicada una crítica en una página *web* de Passo Fundo, ciudad del interior del estado, que acusaba a la muestra de exhibición de pedofilia y pornografía, así como un ataque a las buenas costumbres.<sup>100</sup> A partir de ese momento, varios individuos visitaron la exposición para reproducir discursos de odio a partir de grabaciones de video que fueron publicadas en plataformas de videos y redes sociales.<sup>101</sup> El evento no tuvo el propósito de provocar la reacción negativa en algún grupo que pudiese constituir una polémica, y que las difamaciones que surgieron a partir de esas críticas, estaban basadas en informaciones falsas que contribuyeron al delirio cognitivo que negaba el contexto curatorial de las obras.<sup>102</sup>

El cierre de las salas de ‘*Queermuseu*’ ocurrió el 10 de septiembre de 2017, aproximadamente 30 días después de su estreno, y fue seguido por una nota del Banco Santander en *Facebook* que reconocía el conflicto, pero no mencionaba los discursos de odio ni los ataques de los grupos conservadores relacionados con el fundamentalismo religioso. La nota, en concreto, concordaba con la visión de los censores al considerar que las obras faltaban el respeto a otras creencias y valores, mencionando también que el arte en ‘*Queermuseu*’ fue incapaz de establecer reflexiones. El texto concluye creando una contradicción, ya que promete discutir abiertamente sobre diversidad al mismo tiempo que anuncia el cierre de un proyecto que fue creado con esa finalidad. Por otro lado, los ataques contra la exposición contemplaban apenas 5 de 263 obras expuestas, los censores ignoraron el resto del contenido, sacando aquellas imágenes del contexto museológico que sustenta la experiencia hermenéutica.

Las obras seleccionadas para complementar el caso analizado fueron 3 piezas de artistas diferentes que tuvieron más visibilidad durante el período de clausura de ‘*Queermuseu*’. De tal manera, la visión interpretativa fue acompañada de declaraciones tomadas de las entrevistas a Bento Leite, artista expositor; Fernando Baril, también artista participante de la muestra; y Flávio Cerqueira.<sup>103</sup> Aunque el curador de la exposición, Gaudêncio Fidelis, no respondió a las invitaciones de entrevista, se analizaron sus enunciaciones publicadas en diversas fuentes.



Figura 5 - Obra 'Travesti da lambada e deusa das águas', Bento Leite, 2013. Santander Cultural (2017).

La pintura 'Travesti da lambada e deusa das águas' del artista Bento Leite,<sup>104</sup> de 2013, hizo parte de la exposición en el Santander Cultural (Figura 5). Ella contiene elementos que hacen parte de la disidencia no binaria, como las palabras 'Criança viada / travesti da / lambada' y 'Criança viada / deusa das / águas'<sup>105</sup> que aparecen como inscripciones sobre los cuerpos de los personajes retratados. En Brasil, 'viada' o marica y 'travesti', son formas despectivas de mencionar a los hombres homosexuales con expresión de género femenina. Entretanto, 'lambada' hace referencia a una danza sensual que ocurre en algunas regiones de Brasil, mientras que 'deusa das águas' puede tener una vinculación con Iemanjá, madre del agua en religiones afrobrasileñas, que encuentra su heterónimo en la diosa del amor y la belleza de la Antigua Grecia, Afrodita.

100. Cf. Teixeira *et al.* (2018).

101. Cf. Silva y Silva (2019).

102. Cf. Fidelis (2018).

103. Autor de una de las obras seleccionadas, fue contactado, pero se negó a ser entrevistado debido a motivos personales que no fueron especificados.

104. De acuerdo con Bento [...] (2019), el artista nació en 1990, viviendo entre Fortaleza – estado de Ceará – y Brasilia – distrito federal –. Estudió Artes Plásticas en la Universidad de Brasilia y su producción tiene predominio de referencias de cultura popular, rescatando íconos del *funk* carioca, películas de terror y redes sociales. Además, incorporó diversas técnicas y medios como pintura, grabado, cine para construir un *collage* que cuestiona asuntos sobre género y sexualidad.

105. "Niño marica / travesti de la / lambada" - "Niño marica / diosa de las / aguas" (traducción propia).

106. Santander Cultural (2017).

107. Cf. Leite (2021).

108. Cf. *Ibid.*

109. Cf. *Ibid.*

110. Cf. Baril (2021).

La naturaleza de estas inscripciones genera una contradicción entre apreciación y desprecio, considerando que personas trans son marginalizadas en espacios educativos y culturales y, al mismo tiempo, sus cuerpos son cosificados a través de la prostitución. El manual educativo sobre la exposición,<sup>106</sup> relaciona la temática de la obra con *bullying* a personas LGBT+ durante la infancia y reflexiona sobre la necesidad de prácticas educativas para erradicar estas formas de discriminación. Por otro lado, el autor de la obra menciona que la producción de la pintura está inspirada en la cuenta *Tumblr* ‘*Criança viada*’ que mostraba memorias no heteronormadas de usuarios que interactuaban con fotografías y frases,<sup>107</sup> de esta manera, él generó una reinterpretación de esas evocaciones para cristalizar una memoria *queer* infantil. El proyecto de Leite sobre infantes *queer* comenzó en 2013 y continuaba hasta la fecha de inauguración de la exposición, él buscaba retratar personas LGBT+ para introducirlas en la historia del arte.<sup>108</sup>

Sobre las críticas que recibió su obra, los censores sexualizaban a los personajes retratados, posicionando a los jóvenes trans en la marginalidad sin antes cuestionar cuáles son sus problemas reales, por lo tanto, el artista se asume como disidente de género que tuvo una infancia donde no se identificaba con los padrones impuestos, y que el proceso creativo fue clave para construir una relación empática y respetuosa con personas trans, *queer* y no binarias.<sup>109</sup> Por otro lado, se puede considerar que la pintura no ofrece varias interpretaciones,<sup>110</sup> debido a que ella mantiene un diálogo directo y simple, siendo que el cuerpo desnudo — apenas en ropa interior — de uno de los personajes, fue un pretexto para que los censores la denunciasen de pedofilia.



Figura 6 - Obra ‘*Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*’, Fernando Baril, 1996. Santander Cultural (2017).

La obra ‘*Cruzando Jesus Cristo com deusa Shiva*’ de Fernando Baril,<sup>111</sup> data de 1996, y aunque fue creada hace más de 20 años, ella fue visibilizada en reportajes que buscaban aumentar la polémica sobre la exposición (Figura 6). Durante su entrevista, el autor daba a entender que su intención era satirizar y desafiar el aura sagrada del personaje místico para elaborar una crítica sobre los tiempos modernos.<sup>112</sup> El mesías bíblico está ilustrado con muchos brazos, ofreciendo objetos que se relacionan con la globalización y la colonización. Considerando que Shiva es una deidad del hinduismo que es representado con dos pares de brazos que realizan acciones y sostienen objetos, es el dios de la destrucción y también de la transformación. La obra fue rápidamente asociada con injuria religiosa por los censores, mientras que Baril sostuvo que la obra critica a la iglesia y al consumo acelerado en el mundo entero.<sup>113</sup>

Un informe<sup>114</sup> sobre la libertad artística y de expresión en Brasil aborda testimonios de productores culturales como Nataly Callai<sup>115</sup> para sostener que los líderes religiosos — entre ellos, pastores evangélicos — utilizan su influencia sobre otros grupos para imponer sus creencias, actitudes, tendencias y valores. Por consiguiente, en la actualidad los grupos religiosos han logrado introducirse en organismos e instituciones del Estado brasileño como un ala del conservadurismo para extender su discurso religioso a otros ámbitos, estableciendo consensos con otros grupos conservadores — no necesariamente religiosos — e impidiendo el avance de políticas que no están en consonancia con su formación ideológica.

Sobre su invitación a formar parte de la exposición colectiva, Baril no entendía completamente lo que su obra hacía en ‘*Queermuseu*’<sup>116</sup>, y solo pudo pensar que su obra era *queer* en la traducción literal de la palabra, ‘extraña, rara’, cuestionando así al discurso dominante que está presente en las religiones ortodoxas. Otra interpretación de la obra,<sup>117</sup> sería que el público conservador dio más atención a uno de los objetos que poseía el personaje en sus manos: un consolador sexual, mencionando además que la imagen de la crucifixión, a pesar de ser brutal, es una representación violenta que está naturalizada por la mirada de los censores.

La escultura ‘*Amnésia*’ de Flávio Cerqueira, es de 2015, y es interpretada por la institución como una obra que muestra narrativas sobre el racismo como la invisibilidad de la comunidad afrobrasileña, la obliteración de las memorias de las comunidades afrodescendientes y la violencia que sufren las personas negras en Brasil.<sup>118</sup> Sobre su preponderancia en noticias sobre la censura de ‘*Queermuseu*’, el artista Leite cuestiona como la obra ‘*Tigre*’ de Antonio Obá que estaba frente a ‘*Amnésia*’ en el espacio expositivo y de lado en el catálogo, fue completamente ignorada por los periodistas y censores.<sup>119</sup> Esa obra de Obá hace referencia a la piel atigrada de los negros esclavizados que eran forzados a cargar contenedores llenos de orina y excrementos sobre sus cabezas, desde las casas de las familias blancas hasta el río o el mar, como consecuencia,

111. Fernando Baril, nació en 1948 y falleció en agosto de 2023. Según Fernando [...] (2017) y Morre [...] (2023), él era un pintor y dibujante de Porto Alegre que estudió pintura y dibujo en 1959 con el escultor Vasco Prado. Continuó sus estudios de arte en la Real Academia de Bellas Artes en San Fernando, España, de donde regresó en 1980. Además, fue profesor de artes plásticas. La colección del Museo de Arte de Río Grande del Sur posee casi 200 obras de su autoría.

112. Cf. Baril, *op. cit.*

113. Cf. Amorim, *op. cit.*, y Simões (2017).

114. Freemuse (2020).

115. Directora de cine, escritora y cofundadora de Piscina.art.

116. Cf. Baril, *op. cit.*

117. Cf. Leite, *op. cit.*

118. Cf. Santander Cultural (2017).

119. Cf. Leite, *op. cit.*

120. Cf. Pereira (2019).

121. Cf. Leite, *op. cit.*

122. Las siglas significan “*Comissão Parlamentar de Inquérito*” en portugués. Se trata de una investigación conducida por las Casas Legislativas a nivel municipal, estatal y federal, que puede incidir sobre el Poder Ejecutivo. Además, ella puede realizar las diligencias que considere necesarias para el avance de los casos, como: convocar ministros de estado, tomar declaraciones de autoridades en todas las esferas e interrogar a testimonios. CPI [...] (2018) menciona que la ‘*CPI dos maus-tratos*’ inició en agosto de 2017 a partir de denuncias en albergues y emitió su informe final en diciembre de 2018. El documento fue creado mediante 29 reuniones – audiencias públicas y presentación de testimonios – para componer 33 propuestas, entre ellas, la prohibición de menores de edad en exposiciones artísticas que sean consideradas inadecuadas debido a la presencia de nudismo y ataque a creencias religiosas. Cult (2017) menciona que Gaudêncio Fidelis participó en esa CPI para responder a las acusaciones de incitación a la pedofilia, zoofilia y profanación de símbolos religiosos que fueron direccionadas a ‘*Queermuseu*’, mencionando que la justificación de Fidelis se centraba en la descontextualización que sufrieron las obras expuestas a través de lecturas ajenas a sus significados.

sus pieles eran manchadas por la alta concentración de amoníaco en los desechos acumulados. Los esclavizados que pasaba por estas tareas eran más vulnerables a discriminación y trato desigual porque eran asociados con la inmundicia.<sup>120</sup>

En diálogo formal y conceptual con la obra de Obá, ‘*Amnésia*’ muestra a un niño que mancha su cabeza al sostener un recipiente lleno de pintura blanca, haciendo referencia a las manchas sobre los cuerpos de los esclavizados (Figuras 7 y 8). Las memorias sobre la esclavitud incomodan a los grupos que intentan borrar las violencias del pasado, debido a que la desigualdad social del presente otorga privilegios y oportunidades de acuerdo al color de piel. Por consiguiente, los conservadores se enfocaron en las imágenes que podían ser manipuladas para cuestionar los retratos de niños en una exposición que trataba sobre diversidad sexual, y las narrativas de ‘*Amnésia*’ fueron borradas para usar la obra en la CPI de la Pedofilia,<sup>121</sup> como fue llamada la CPI creada por el Senado Federal para investigar maltratos a niños y adolescentes.<sup>122</sup>



Figura 7 - Obra ‘*Amnésia*’, Flávio Cerqueira, 2015. Santander Cultural (2017).





Figura 8 - Obra 'Tigre', Antonio Obá, 2017. Santander Cultural (2017).

La colonización portuguesa impuso valores y narrativas hegemónicas sobre sexualidad y género durante el proceso de colonización del territorio que hoy se denomina Brasil. Hay diversos estudios<sup>123</sup> sobre los mecanismos de censura en el *Estado Novo*<sup>124</sup> y la Dictadura Militar<sup>125</sup> como políticas hegemónicas que buscaban construir una única identidad brasileña para coaccionar a los habitantes del territorio gobernado, por consiguiente, la censura durante estos periodos fue más intensa y la opresión subsiguiente causó el autoritarismo que predomina actualmente.

Durante la Era Vargas, los museos y otras instituciones culturales fueron usadas políticamente para construir narrativas dominantes. El autoritarismo estableció una creencia ortodoxa en el nacionalismo, promoviendo un pasado de glorias para legitimar las acciones del Estado mediante una manipulación histórica que creó personajes infames y héroes de la patria.<sup>126</sup> De igual forma, la Dictadura Militar creó el Tribunal de Seguridad Nacional para confiscar material y prohibir elementos clandestinos, a través de ciudadanos entrenados. La motivación de estos ciudadanos estaba en la creencia de que las voces disidentes traerían el comunismo a Brasil y, por lo tanto, colocarían en riesgo los valores sagrados de la nación.

123. Cf. Bruhns (2005), Ferrari (2016), Garcia (2009), y Souza (2018).

124. El *Estado Novo* fue un periodo entre 1937 a 1948, durante la última fase de la Era Vargas, que se caracterizó por la lucha contra el comunismo a través de ideas nacionalistas y autoritarias. Getúlio Vargas fue un abogado y político nacido en el estado brasileño de Río Grande del Sur e implantó este modelo de Estado después del golpe de estado contra el presidente Júlio Prestes en 1930, siendo el 14.º y 17.º presidente de Brasil. Además, según Bruhns (2005) y Ferrari (2016), el Estado Novo convirtió a los museos en aparatos ideológicos para defender la hegemonía cultural, con el objetivo de mostrar un pasado de glorias que diera legitimidad a las acciones del Estado, produciendo una historia idealizada de héroes y villanos, y a su vez, colocando al dictador Getúlio Vargas como guardián de la cultura y la identidad brasileña.

125. La Dictadura Militar en Brasil, también llamada V República, constó de 5 mandatos consecutivos de militares autoritarios que gobernaron en el periodo de 1964 a 1985, siendo nombrados consecutivamente de la siguiente manera: Humberto Castelo Branco - 1964 a 1967 -, Arthur Costa e Silva - 1967 a 1969 -, Emílio Médici - 1969 a 1974 -, Ernesto Geisel - 1974 a 1979 - y João Baptista Figueiredo - 1979 a 1985 -, sumando 21 años en total.

126. Cf. Bruhns (2005) y Ferrari (2016).

127. Cf. Ferrari, *op. cit.*

128. Cf. Garcia, *op. cit.*

129. Cf. Oliveira (2009).

130. Cf. Freitas y Castro (2013).

131. Jair Messias Bolsonaro nació en 1955 en Glicério, estado de San Pablo. Fue el 38.º presidente de Brasil de 2019 a 2022. Mazui y Calgaro (2018) redactaron la biografía de Jair Bolsonaro para el portal de noticias *GI* en ocasión del inicio de su carrera presidencial, mencionando que es capitán retirado del Ejército, y diputado federal desde 1991, ganando una popularidad creciente de 120.600 mil votos en 2010 para 464.500 mil en las elecciones de 2014, siendo el diputado federal más votado del estado de Río de Janeiro en su séptimo mandato consecutivo. Entre las prácticas y actitudes de su carrera en el parlamento, Mazui y Calgaro (2018) mencionan la petición de aumento de salario para los integrantes de las Fuerzas Armadas, las alusiones a la dictadura militar como periodo próspero, la oposición a la inserción de políticas contra la discriminación sexual y de género en la educación formal, apoyo a la destitución de Fernando Collor y Dilma Rousseff, la aprobación de un proyecto que autorizaba el uso de fosfoetanolamina y su detención por el Supremo Tribunal Federal por apología al crimen de abuso sexual. Citas de sus frases, consideradas polémicas por los redactores, condenan las identidades que no se encajan en el patrón heterocisnormativo. Además, algunas de esas frases elogiaron a los regímenes dictatoriales de derecha en América Latina.

132. Cf. Henrique (2017) y Souza (2018).

133. Cf. Plípat (2018).

Aunque la represión militar dificultó las relaciones entre intelectuales disidentes, impidiendo la formación de nuevos lenguajes de creación estética, las universidades y museos se convirtieron en espacios de resistencia que colaboraron en la transmisión de memorias subterráneas durante el régimen militar.<sup>127</sup> Durante la dictadura militar hubo una disminución de elementos censurados debido a la reforma del Ministerio de Justicia bajo la dirección del político Petrônio Portella, lo que favoreció la creación de nuevas actividades culturales, la aceptación de piezas de teatro prohibidas y la eliminación de censura a publicaciones literarias.<sup>128</sup> Estas políticas permitieron la reconstrucción del diálogo entre el ministro y los artistas; sin embargo, los ciudadanos continuaban sin derechos políticos y la censura pasó a ser naturalizada. Profundizando más en este tema, durante el régimen, las instituciones que organizaban salones de arte adoptaban narrativas oficiales de la historia del arte para evitar ataques, argumentando, además, que la posibilidad de censura era mayor en trabajos artísticos que no correspondían con los códigos eruditos del arte.<sup>129</sup> Un ejemplo de esto sería el caso de *'O porco empalhado'* de Nelson Leirner, que Oliveira examina en su texto.

Además, pese a que la libertad de expresión fue afirmada en el artículo V de la Constitución Federal de Brasil de 1988 durante el regreso de la democracia, es interesante observar que la Secretaría Nacional de Justicia comenzó a regular eventos culturales a través del Departamento de Justicia, Clasificación, Títulos y Calificación, que se constituyó como un censor más leve que sobrevivió a la dictadura.<sup>130</sup>

Durante la década de 2010, hubo un aumento de grupos de fundamentalistas religiosos y conservadores que encontraron su representación en el candidato presidencial Jair Bolsonaro.<sup>131</sup> Hubo acontecimientos que vinculan al político brasileño a ideas como la portación de armas de fuego por grupos civiles, el rechazo de debates sobre diversidad sexual en la esfera pública y una supuesta lucha anticorrupción que fue alimentada por la destitución de la presidenta Dilma Rousseff.<sup>132</sup> Este conflicto, que busca la obliteración de las memorias subterráneas en el territorio brasileño para imponer una serie de valores religiosos y políticos, es clasificado entre las naciones sudamericanas como el 4º país con más artistas encarcelados, con una presencia del 62% de censura a artistas LGBT+ en comparación con el resto del mundo.<sup>133</sup>

Sobre la actitud cómplice del banco, el curador Gaudêncio Fidelis menciona que Santander Cultural perdió su carácter institucional al cometer un crimen contra el arte y la cultura.<sup>134</sup> Su juicio parte de la percepción de museo como institución que defiende las memorias evocadas del ataque injusto, y piensa además que ir contra la decisión de la institución cultural es fundamental para demostrar que otras acciones pudieron haber sido tomadas. Es difícil comprender los procesos internos que provocaron la aprobación de *'Queermuseu'* dentro de una institución

bancaria prestigiosa, conservadora y elitista, y la levedad con la que después incumple el contrato y se posiciona a favor de la censura.

Gran parte de los conflictos entre censurados y censores ocurrieron en las redes sociales y plataformas de comunicación que están delimitadas por su carácter efímero. De esta manera, la divulgación de desinformación en WhatsApp está relacionada con los seguidores de Jair Bolsonaro,<sup>135</sup> deduciendo que esta estrategia también fue usada para provocar el cierre de la exposición. Además, los grupos conservadores compartían mensajes que relacionaban al *‘Queermuseu’* a pedofilia,<sup>136</sup> y esta relación construida por los censores provocó la creación de una CPI, para juzgar diversos casos de maltrato infantil, que después fue apodada como CPI de la pedofilia. Debe tomarse en cuenta que los actos de censura sucedieron posteriormente, cuando las salas expositivas recibieron al público. Particularmente, en *‘Queermuseu’*, los censores produjeron su cierre indebido bajo el pretexto de que las obras allí mostradas eran obscenas, pero divulgaron imágenes de las obras en internet como una forma de alimentar el escándalo.

Aunque Bento Leite no participó en la CPI, la participación de Fidelis fue complicada porque él fue interrogado por pastores, miembros de la Frente Parlamentar Evangélica en el Congreso, que carecían de conocimientos sobre arte contemporáneo.<sup>137</sup> Asimismo, relata que un periódico vinculó su producción artística con casos de pedofilia y omitió otras informaciones que él había conversado durante la entrevista, lo que causó que desistiese de aceptar invitaciones a entrevistas con medios de comunicación.

Otro mecanismo de censura que emplearon los censores de *‘Queermuseu’*, fue la deslegitimación de la condición artística de las obras. Bento Leite denuncia que en redes sociales se comentaba que su obra no era arte y él se pregunta si esa categoría es cuestionada apenas porque su producción evoca memorias *queer*.<sup>138</sup> Por otra parte, las representaciones sobre violencias en obras de arte no agreden al observador, sino que permiten llegar a una reflexión sobre lo que se está analizando,<sup>139</sup> en otras palabras, el arte puede mostrar experiencias dolorosas sin reproducir trauma psicológico.

Aunque el grado de responsabilidad del *Movimento Brasil Livre*<sup>140</sup> por los ataques en redes sociales es debatible, el MBL ganó más visibilidad después de la clausura de la exposición, a pesar de que grupos anónimos usaban *bots*<sup>141</sup> en publicaciones de redes sociales para crear confusión sobre la proporción de los ataques, recordando que actualmente, los *bots* pueden ser identificados al carecer de inteligencia para proporcionar una respuesta coherente al estímulo.<sup>142</sup> Dicho de otra forma, “las palabras que nos confrontan se han vaciado [...] las personas en internet se están convirtiendo en fantasmagorías, y las palabras también”<sup>143</sup>.

La censura de *‘Queermuseu’* hacía parte de un conjunto de estrategias que buscaban construir una red de odio que manipularía las elecciones de 2018,<sup>144</sup> y

134. Cf. Amorim (2019).

135. Cf. Leite (2020).

136. Cf. Brum (2017).

137. Cf. Leite, *op. cit.*

138. Cf. *Ibid.*

139. Cf. Fidelis (2018).

140. Movimiento político creado en 2014, señalado por diversos autores – Simões (2018), Amorim (2019) y Teixeira *et al.* (2018) – como responsable principal de las interacciones en redes sociales a favor del cierre del *Queermuseu* y también, asociado con otros movimientos y partidos políticos de la derecha brasileña. En el texto de valores y principios de su página web oficial, el *Movimento Brasil Livre* (2021) se compromete en reducir impuestos, erradicar la votación obligatoria, anular la ley de desarme, privatizar empresas públicas, entre otras. El texto no hace mención de marcadore sociales vulnerables como mujeres, LGBT+, negros ni indígenas. Sin embargo, él identifica la inserción de grupos minoritarios por la Lei n. 12.711, de 29 de agosto de 2012 – Lei de Cotas – como una forma de discriminación.

141. Programa autónomo que puede interactuar con otros sistemas o usuarios a través de una red.

142. Cf. Teixeira *et al.* (2018).

143. Brum, *op. cit.*, p. 1, traducción propia. En el original: “as palavras que os confrontam já se esvaziaram [...] as gentes na internet vão virando fantasmagorias, as palavras também”.

144. Cf. Amorim, *op. cit.*

145. Traducido como ‘templarios de la patria’, haciendo alusión al grupo militar que resguardaba los lugares de peregrinación cristiana en Jerusalén durante el siglo XII.

146. Cf. Brum, *op. cit.*

147. Cf. Brum (2017).

148. Cf. Cohen (2017).

149. Cf. Simões (2018).

150. Leite, 2021, traducción propia. En el original: “*apaguei todas minhas selfies das redes sociais, quis me proteger a mim e a minha namorada*”.

151. Cf. Amorim (2019), Linhares y Zanini (2019) y Simões, *op. cit.*

152. Cf. Amorim, *op. cit.*

153. Cf. Amorim, *op. cit.*, Simões (2017) y Teixeira *et al.* (2018).

154. Cf. Esper y Almeida (2018).

además, la existencia de grupos de derecha como *Templários da Pátria*<sup>145</sup> está justificada por la sensación de inseguridad y desamparo que incorporaron algunos grupos durante los escándalos de corrupción, y que los políticos aprovecharon para alimentar sus ambiciones electorales.<sup>146</sup> Con respecto a la inconformidad política, algunos grupos políticos se posicionaron como combatientes contra la corrupción sin reconocer la manera como ella opera en la estructura del Estado. Durante el gobierno Temer, la bandera anticorrupción fue usada para convencer a la sociedad de que la izquierda política era corrupta.<sup>147</sup> La construcción de esas redes de odio son dinámicas, ellas trabajan a partir de los cambios y contextos, configurando periodos de acción y ausencia que dependen de las intenciones de los representantes políticos.

Las amenazas de cierre se convirtieron en amenazas a la vida individual, por ejemplo, Bolsonaro declaró públicamente que los autores del ‘*Queermuseu*’ deberían ser fusilados, en septiembre de 2017, frente a las cámaras del programa ‘*TV Verdade*’ del canal SBT/Alterosa.<sup>148</sup> El curador de la exposición, Fidelis, contrató seguridad privada debido a las amenazas en los primeros días después de la censura.<sup>149</sup> El artista entrevistado, Bento Leite, escogió ignorar los ataques en redes sociales sobre su obra, que proponían el asesinato de los autores y la destrucción de las obras. Él confesó que “borré todas mis *selfies* de las redes sociales, quería protegerme a mí y a mi novia”<sup>150</sup>.

No obstante, el MBL agotó la dimensión moral que motivaba la censura de la exposición y comenzó a perder seguidores gradualmente, pasando después a negar su responsabilidad o relación directa con el intento de censura.<sup>151</sup> Esto se debe a que los censores no querían proyectar una imagen contra la democracia, debido a que la libertad artística comenzó a ser afirmada en la esfera pública como un derecho fundamental, y ellos no construyeron argumentos viables para continuar actuando contra los grupos a favor de la exposición.

La participación activa del curador de la exposición fue esencial para visibilizar lo que estaba ocurriendo en el Santander Cultural. Fidelis usó los contactos personales que él había acumulado en su trayectoria como curador de arte y mantuvo un diálogo abierto con los medios de comunicación.<sup>152</sup> Igualmente, varias ONG y ciudadanos de Porto Alegre hicieron una manifestación con más de 3.000 personas contra la discriminación sexual y de género frente a las puertas de la institución el 12 de septiembre de 2017, pidiendo que el Banco Santander declarase disculpas públicas y la reapertura del espacio.<sup>153</sup> Estas acciones causaron que el Ministerio Público de Río Grande del Sur recomendase la reapertura inmediata, pero el 8 de octubre, Santander Cultural manifestó su decisión de no abrir nuevamente la muestra.<sup>154</sup>

En la esfera jurídica, Enrico Rodrigues de Freitas, abogado regional de derecho civil de Río Grande del Sur y representante del Ministerio Público Federal,

estableció un compromiso que reconocía la violencia de los censores, argumentando también que la exposición no constituía ningún crimen. El documento posee la firma de Marcos Madureira, presidente de la institución cultural y en él se exigía que Santander Cultural pagase los gastos del proceso jurídico y que la institución hiciera dos exposiciones similares a *‘Queermuseu’* en proporción, con una apertura mínima de 8 semanas cada una.<sup>155</sup> Sin embargo, estas cláusulas no fueron obedecidas y el Banco Santander cambió el nombre de la institución para *‘Farol Santander’*.

Frente a ese panorama, Fidelis encabezó una campaña de *crowdfunding* que reuniría el recurso financiero suficiente para reabrir la exposición en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage en la ciudad de Río de Janeiro. La campaña fue incentivada por artistas famosos como Wagner Moura y Caetano Veloso, y reunió la suma de 1.081.176,00 reales, que fueron usados en la adaptación de las salas expositivas y aire acondicionado.<sup>156</sup> Antes de la reapertura de la exposición, hubo dos obstáculos notificados por la prensa. En primer lugar, el veto de Marcello Crivella, alcalde de Río de Janeiro en aquella época, para abrir la muestra en el Museo de Arte de Río;<sup>157</sup> y, en segundo lugar, días antes de la inauguración en el espacio del Parque Lage, el Ministerio Público prohibió la entrada de menores de 14 años. A pesar de la decisión del Ministerio Público, Fábio Szwarcwald — quien actuaba como presidente de la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage — mencionó que asistieron más de 5.000 personas el día de la inauguración.

155. Cf. Rio Grande do Sul (2017).

156. Cf. Esper y Almeida, *op. cit.*

157. Cf. Queermuseu [...] (2018).

158. Ministerio del Poder Popular para la Cultura (2016).

## RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

### Censurados y censores

En el caso de censura de la exposición *‘El Tercer Mundo’*, MAx Provenzano fue el único artista censurado. Sus obras trataban sobre la fragmentación, desidia y descomposición del espacio urbano en Venezuela, evocando una visión crítica que también englobaba al gobierno socialista y las instituciones venezolanas. Aunque él afirmó haber iniciado una lucha contra órganos del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, no hubo comprobación porque las instituciones gubernamentales de Venezuela no brindan transparencia y acceso a documentos oficiales, en este sentido, el caso tampoco no tuvo visibilidad en los medios de comunicación mientras él vivía en el país. Cabe destacar que en el informe anual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela, titulado *‘Memoria 2015’*<sup>158</sup>, la exposición de Provenzano es descrita, pero es omitida cualquier mención a su clausura prematura y los conflictos que llevaron a la exposición documental.

159. Cf. Cook y Heilmann (2010).

160. Según su reseña biográfica en Rodríguez (2018), Raúl Rodríguez nació en 1994, en La Victoria, Venezuela. Es considerado un artista multidisciplinar, artista del *performance* y comunicador visual. Con una trayectoria que incluye eventos nacionales e internacionales como: *Cuerpo/Medio/Poder* en la Cinemateca Distrital, Bogotá – Colombia, 2018 –, *Rapid Rapid Pulse International Performance Art Festival* – EE. UU., 2016 –, la *Bienal Internacional de Performances*, Caracas –Venezuela, 2015 –, entre otros. Forma parte de la P3 Plataforma para *Performance* como Director de Diseño y Artes Gráficas y, además, es codirector del taller de proyectos *Portaespacios*.

161. Elizabeth Marín Hernández es descrita por Elizabeth [...] (2022) como curadora, investigadora y profesora de arte latinoamericano y arte contemporáneo del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Los Andes, Venezuela. Nacida en 1966, ella ha publicado textos en revistas como *El Ornitorrinco Tachado*, *Actual Investigación* y *Faire Mondes*, así como ha participado en eventos académicos de la Universidad Libre de Bruselas en Bélgica, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en España, la Universidad Católica Andrés Bello, entre otras. Fue coordinadora de la Galería de Arte 'La Otra Banda' y organizadora del festival de fotografía 'MéridaFoto'. Actualmente es coordinadora y curadora del Espacio Proyecto Libertad en la ciudad de Mérida.

162. Cf. Cook y Heilmann, *op. cit.*

En el momento de la entrevista, Provenzano se encontraba viviendo como migrante en Lisboa, Portugal. A pesar de estar lejos del poder político de quienes destruyeron sus obras, el artista respondió con indiferencia pública sobre los acontecimientos, narrando la censura como un episodio lejano al omitir los nombres de los individuos involucrados que aún trabajan en el MUVA, por lo tanto, su postura corresponde al alineamiento débil/pragmático.<sup>159</sup>

Entre los aliados que fueron identificados durante la investigación, están: Parabavis, Trejo, Rodríguez y Marín. Macjob Parabavis construyó un texto curatorial que fue fundamental para establecer la crítica al colonialismo chino. Mientras que Trejo publicó '*El tercer mundo, un territorio movedizo*' en Oruba.es y '*Reflejo e incertidumbre: El Tercer Mundo a la carta*' en la plataforma Tráfico Visual en 2016, como formas de divulgar los acontecimientos y criticar duramente a los entes gubernamentales. Con respecto al artista Raúl Rodríguez,<sup>160</sup> su obra crítica '*Sangrante*' fue expuesta en el mismo espacio que censuró a Provenzano, mostrando una total oposición a la censura mediante la construcción de narrativas subterráneas.

Elizabeth Marín<sup>161</sup> fue la única aliada entrevistada, y durante la investigación, se encontraba en Mérida, Venezuela. Ella habló sobre los acontecimientos sin recurrir a eufemismos ni omisiones, manifestando así que las instituciones culturales venezolanas están en grave deterioro y que la exposición de Provenzano permitió reflexionar sobre la realidad social y política del país, visibilizando la corrupción y la crisis. En tal sentido, Marín expresa una oposición total a la censura, siguiendo la clasificación indicada anteriormente.<sup>162</sup>

Los censores, que destruyeron la obra de la exposición 'El Tercer Mundo', permanecieron como desconocidos durante la investigación y ejercieron coerción en Provenzano a través de la violencia física hasta el punto que él temía tomar acciones contundentes. Además, el MUVA hizo todo lo posible para que la noticia de la censura no llegase a la esfera pública, por lo tanto, la institución no hizo un manifiesto público sobre lo ocurrido ni denunció legalmente a los sospechosos. Su justificación de cerrar la exposición porque el material orgánico de la obra destruida era incompatible con su uso de influencia política para silenciar al artista. De forma más generalizada, el gobierno bolivariano de Venezuela aprobó en la Asamblea Nacional Constituyente un instrumento de censura, llamado 'Ley contra el odio, por la convivencia pacífica y tolerancia' en 2017, que reafirma el uso de la autoridad política para promover actos censorios en el territorio. Todos estos mecanismos de censura causan angustia y temor en los ciudadanos disidentes que solo buscan expresarse artísticamente mediante reflexiones sobre la realidad del país sudamericano.

En cuanto a la censura de la exposición '*Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*', en ella, 85 artistas fueron silenciados, algunos sufrieron amenazas de muerte y otras expresiones de odio. Esta investigación compiló el testimonio de varios censurados: Baril, Leite, Fidelis y Cerqueira. Con respecto a Fernando

Baril, él se manifestó a través de la sátira y la crítica para mencionar a los censores, además, su obra expuesta evocaba memorias de disidencia religiosa y política que pertenecen a grupos subalternos. Específicamente, él se expresó con brevedad, evitando profundizar en nociones que eran esenciales para comprender los mecanismos de censura. Cuando fue interrogado sobre el proceso de censura, él omitió quiénes podían ser los responsables y se limitó a expresar que no son visitantes de museos, apuntando también que las acciones censorias recibieron un tiro por la culata cuando el caso ganó visibilidad en los medios. Por lo tanto, su testimonio es categorizado como alineamiento débil/idealista, debido a que Baril acepta públicamente que la censura es ofensiva, pero su actitud privada es indiferente, al no reconocerse como víctima de los censores.

Durante la entrevista, Leite admitió que la censura de *'Queermuseu'* estuvo influenciada por la moralidad de los grupos conservadores, así como la exposición, falló en reflexionar adecuadamente sobre sexualidad y género. La formación discursiva del artista se basa en la búsqueda de representación de los disidentes sexuales dentro de los museos brasileños, para responder a las críticas del conservadurismo. Su participación en las entrevistas fue más rica porque él se expresó sin sátira, eufemismos ni omisiones, conversando en primera persona para que su participación en los acontecimientos fuese más comprendida y describiendo con detalles los mecanismos de censura y las acciones de los censores. De esta manera, se considera que su alineamiento es de oposición total a la censura.

Por medio de los textos analizados de Gaudêncio Fidelis en entrevistas anteriores, es evidente que él asume una visión crítica de la tradición estética en los museos de arte contemporáneo. Primeramente, él visualiza lo *queer* como una noción que va más allá del campo artístico, y posteriormente, considera abiertamente que la exposición fue censurada y que Santander Cultural se convirtió en un espacio inviable. En las entrevistas, Fidelis estableció cuestionamientos estéticos y éticos sobre la historia del arte como canon, identificando a los censores, por lo tanto, su discurso se encuadra en una oposición total a la censura, siendo mostrado por los medios de comunicación como el defensor de la exposición.

Mientras que Flávio Cerqueira no participó en las entrevistas de esta investigación y además no fue posible encontrarlo en entrevistas de otros investigadores. Su rechazo podría relacionarse con una indiferencia total hacia la censura, o quizás a un alineamiento débil/pragmático en el que muestra indiferencia pública y oposición privada. Sin embargo, frente al riesgo de hacer afirmaciones categóricas, no hay elementos suficientes en su respuesta de correo electrónico para categorizar su actitud frente a la censura de la exposición.

Sobre la identidad de los grupos censores, algunos apenas son mencionados como grupos conservadores y sus *bots* que inundaron las redes sociales con mensajes de odio. Ellos escogieron verdades para validar sus actitudes contra la

exposición, y también recurrieron al poder moral y económico para borrar narrativas subterráneas. Uno de los grupos plenamente reconocidos fue el MBL, quienes divulgaban informaciones de fuentes desconocidas y compartían creencias sobre el conservadurismo, además, ellos fueron culpados de importunar visitantes dentro de las salas expositivas. Sin embargo, ellos perdieron el control de la situación cuando comenzaron a perder seguidores en las cuentas relacionadas con el boicot y posteriormente, negaron cualquier relación con *'Queermuseu'*.

La publicación oficial del Banco Santander, comunicando los motivos del cierre de la exposición y juzgando a las obras como irrespetuosas, también pueden ser vistas como estrategias de censura. Recordando que el banco cambió el nombre jurídico de la institución para borrar las violencias que allí habían ocurrido y evitar los compromisos que reivindicaban los derechos de la comunidad artística. Además, hubo líderes políticos que emitieron mensajes de odio, usando su fama para validar la persecución de los artistas involucrados, haciendo que sus seguidores se viesen representados en esas expresiones.

El Museo de Arte de Río cedió a la presión de políticos conservadores y grupos religiosos para evitar el evento en su sede,<sup>163</sup> y aunque la muestra fue reabierta en el Parque Lage, hubo manifestaciones de los grupos conservadores en el día de la inauguración, por lo tanto, no hubo una resolución efectiva del conflicto que sosegase los ánimos de las instituciones y grupos del conservadurismo, dificultando una posible reconciliación con los defensores de la exposición.

### **Acciones, narrativas y memorias en los casos de censura**

Contrastando ambos casos, es evidente que la mayoría de las interacciones en 'El Tercer Mundo' se mantuvieron en la esfera privada, sin embargo, MAX Provenzano visibilizó los acontecimientos en cuentas de redes sociales y páginas *web*, al igual que Elizabeth Marín y Analy Trejo publicaron ensayos sobre la censura de 'El Tercer Mundo' en espacios virtuales que son frecuentados generalmente por otros artistas y profesionales del área de las artes y la cultura. Por consiguiente, la falta de visibilidad en los medios de comunicación impresos y de manifestaciones en espacio público ocasionaron que los habitantes de la ciudad de Valencia no supiesen sobre lo sucedido. Entonces, la reapertura de la exposición ocurrió sin disculpas públicas ni condiciones adecuadas que reivindicasen los derechos de Provenzano en términos de libertad artística.



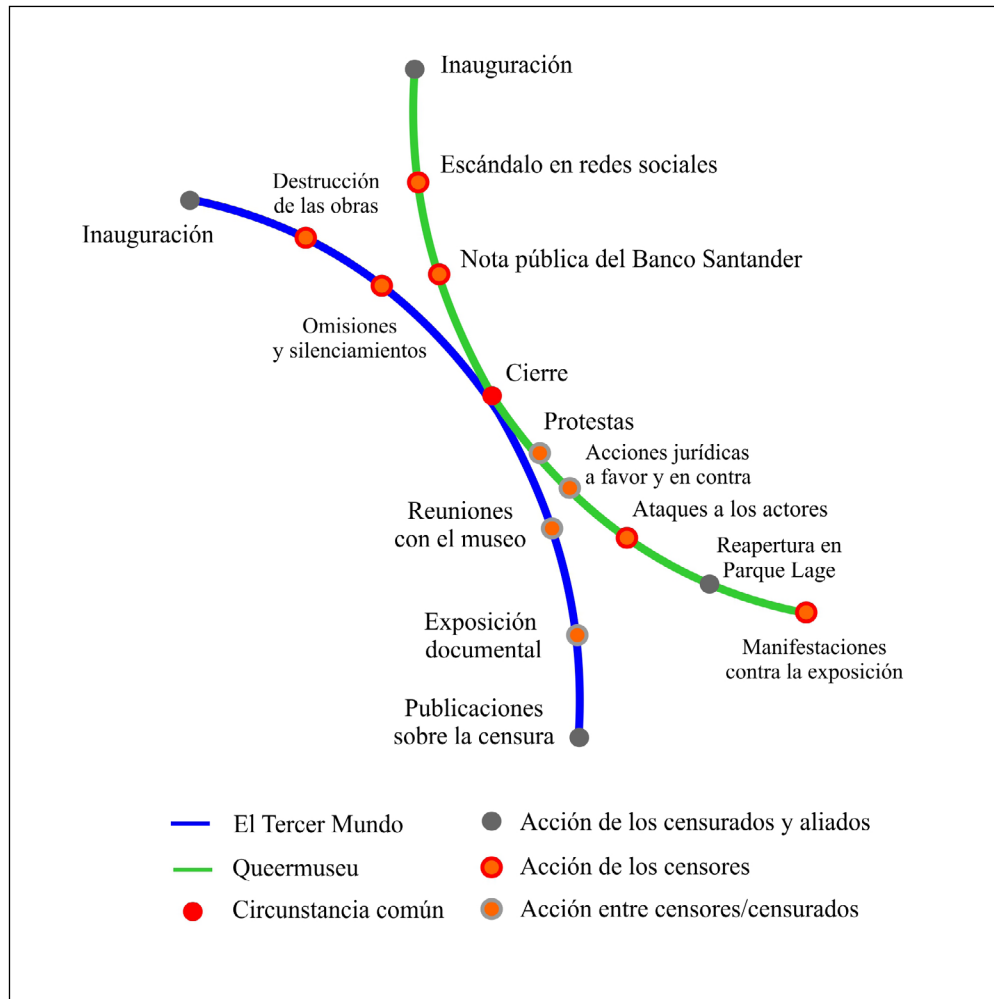


Figura 9 - Mapa de interacciones entre los censores y los censurados. Imagen del autor.

Sobre los espacios donde ocurrieron los fenómenos que involucraron el cierre y la reapertura de 'El Tercer Mundo', se considera que hay interacciones físicas que se limitan a la sala expositiva donde el artista sufrió la pérdida de sus obras de arte. Además, Provenzano mantuvo reuniones privadas con los trabajadores del museo con el objetivo de reabrir la exposición y reclamar sobre daños morales y materiales. Aunque hubo uso de redes sociales y *websites* para visibilizar los hechos de censura, las publicaciones no causaron manifestaciones en espacios públicos, quizás porque en la época de la exposición, el territorio nacional pasaba por una serie de protestas sobre la falta de electricidad e internet<sup>164</sup> que acabó colocando otras luchas como parte de los intereses fundamentales.

Por otro lado, '*Queermuseu*' tuvo una visibilidad que inundó las páginas impresas y *websites* de los medios de comunicación bajo la forma de escándalo, siendo

un caso conocido en todas las regiones de Brasil. Las acciones de los censores causaron reacciones a favor y en contra que alimentaron el conflicto hasta el momento de reapertura en el parque Lage, además, las estrategias del curador de la muestra fueron fundamentales para ganar una exposición positiva frente a los periodistas y miembros de instituciones del derecho. El *'Queermuseu'* difiere de 'El Tercer Mundo' debido al aprovechamiento de instrumentos jurídicos del Estado brasileño para denunciar los actos de censura y acelerar el proceso de reapertura.

Todas las interacciones que fueron mencionadas sucedieron entre el espacio físico y el ciberespacio (Figura 9). El espacio físico haciendo referencia a los lugares de acceso limitado y acceso libre: sala expositiva, edificio, calles, paisaje y ciudad. Mientras que el ciberespacio está presente en las aplicaciones de transmisión de mensajes, redes sociales y *websites*, que están condicionadas a una infraestructura de servicios de internet y empleo de *hardware*. Es en este espacio virtual donde ocurre un intercambio de informaciones entre los usuarios, para constituir un proceso de interacción que pasa a alterar el espacio físico donde ellos conviven.

En otro orden de ideas, para comprender las circunstancias de las clausuras, también se deben considerar las narrativas y discursos que reprodujeron los censores para motivar sus acciones. Los discursos de los censores son heterogéneos entre sí, aunque emplean racionalizaciones de los imaginarios de una forma semejante. En la imposición del socialismo y la manutención de la heterocisnormatividad hay formaciones ideológicas que marginalizan los grupos que no encajan en la sociedad, estableciendo relaciones binarias que son basadas en la moralidad y negando los problemas relacionados con la ideología.

Asimismo, los conservadores en Brasil alegan defender la familia tradicional, mientras que el gobierno autoritario en Venezuela manipula elementos históricos y culturales para defender la patria socialista. Es decir, hay una serie de mecanismos que buscan controlar y borrar expresiones transgresoras porque son consideradas como amenazas que colocan sus creencias en riesgo. También, la polarización política y moral en ambas naciones sudamericanas clasifican otros grupos como enemigos y rechazan los discursos que pertenecen a otros movimientos sociales o ideologías.

Tanto en el autoritarismo venezolano y el conservadurismo brasileño hay elementos de lucha constante contra los grupos disidentes para mantener el control sobre lo que puede ser dicho, considerando que la reflexión del público sobre las memorias y narrativas transgresoras podrían debilitar la autoridad, el dominio que ellos usurpan (Figura 10).

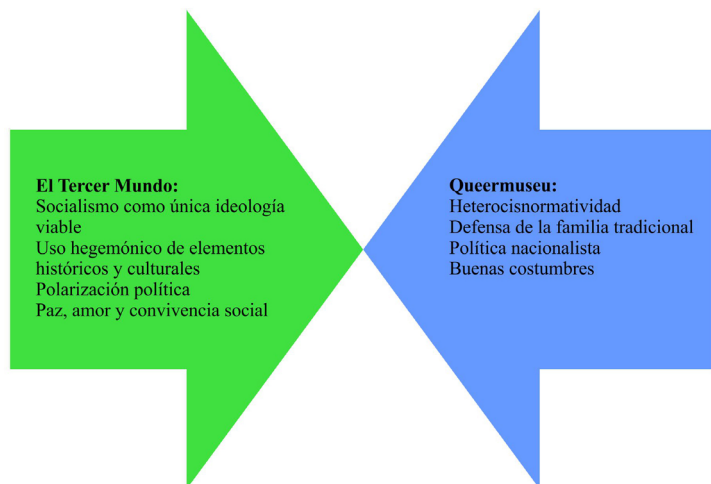


Figura 10 - Diagrama sobre los discursos de los censores en ambas exposiciones. Imagen del autor.

Los discursos y narrativas que plantean ambas exposiciones censuradas reconocen que los discursos hegemónicos han creado una serie de problemas que afectan a la sociedad y, por lo tanto, a través de la producción artística, ellos buscan generar una reflexión entre los individuos que conforman el público. En este sentido, los grupos ideológicos que son considerados subterráneos en esta investigación, establecen un cuestionamiento de lo normal y su naturaleza como condición impuesta.

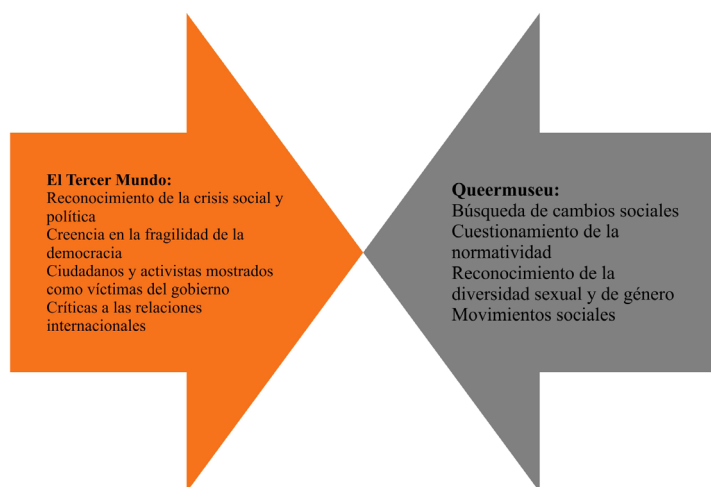


Figura 11 - Diagrama sobre el discurso de los grupos subalternos en ambos casos. Imagen del autor.

En ambos casos, los individuos subalternos se percibieron como víctimas de las acciones hegemónicas y así, ellos buscan integrar movimientos civiles, organizaciones no gubernamentales y grupos comunitarios que tengan una participación activa en el proceso de reivindicación (Figura 11). En cuanto a la diversidad sexual, hay una construcción constante de nuevas identidades, nuevas prácticas y nuevos conocimientos que no son respetados por el conservadurismo, mientras que, en el caso venezolano, la disidencia política expone diariamente los problemas del país mediante eventos de transmisión de las memorias.

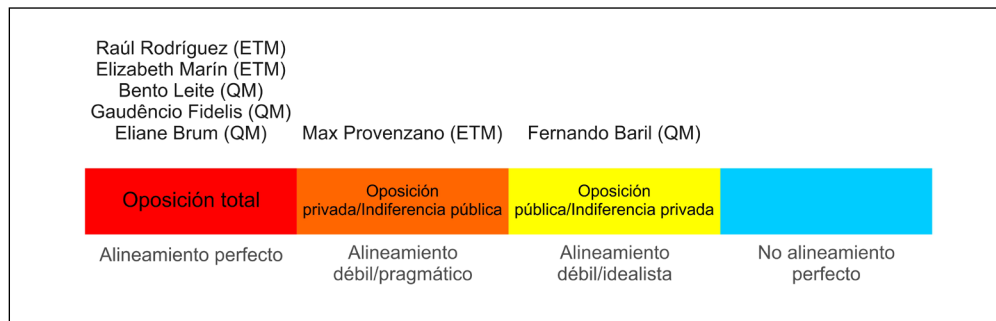


Figura 12 - Actitudes de los censurados y aliados frente a la censura. Adaptación de los criterios de alineamientos en los contextos públicos y privados por el autor. Fuente: Cook y Heilmann (2010).

Sobre las clasificaciones de las actitudes de los censurados y sus aliados (Figura 12), se pudo detectar que 5 de 7 individuos mostraron estar totalmente contra la censura, mientras que otros 2 usaron eufemismos, omisiones y otros recursos de autocensura para suavizar las situaciones de violencia. De tal manera, la indiferencia pública o privada mostró que los censurados temen la reacción de los censores o talvez no tienen expectativas de que ocurra un cambio social. Por otra parte, no hubo presencia de individuos que se encajaran en la clasificación de no alineamiento perfecto, donde el censurado acepta completamente la censura frente al temor de mostrar indiferencia pública.

## CONCLUSIÓN

En esta investigación fue evidente que los elementos decibles y no decibles configuraron un análisis de discurso que relaciona estudios de memoria social con relaciones de poder. El arte evoca una memoria dinámica que proporciona una experiencia a través de la interpretación hermenéutica.<sup>165</sup> En este sentido, la memoria cultural materializada en las obras de arte evocaba experiencias marginalizadas dentro de una dimensional espacial fragmentada por grupos subalternos y grupos dominantes que disputan el campo del discurso, en otras

palabras, las interacciones crean la posibilidad de censura de estas narrativas cuando ellas desafían la mirada dominante.

166. Cf. Freedberg (1992).

167. Cf. Malița (2019).

La censura surge como respuesta de los grupos hegemónicos que sostienen la existencia de una memoria única, apartando a otras memorias de los espacios de consagración. Sin embargo, la reivindicación de tales memorias subterráneas no estaría en convertir las en verdades absolutas, sino en reconocer la diversidad de pensamiento en nuestros territorios a través del diálogo genuino. Solo así se podrán cambiar las expresiones y actitudes de los grupos que mantienen las desigualdades.

Los países de América Latina mantienen prácticas de restricciones de la libertad de expresión, ya que sus líderes políticos y grupos civiles obstaculizan el libre desarrollo de la expresión artística, que en estos casos fue evidenciado como evocación y transmisión de memorias subterráneas en museos de arte públicos y privados, de esta manera, fue importante dar más atención al potencial comunicativo de las obras censuradas, que a la supuesta autoridad de los censores. Además, toda evocación de memoria subterránea coloca en riesgo al discurso dominante, entretanto, toda acción de censura puede traer consecuencias de autopreservación y defensa entre los grupos subalternos. La resistencia está presente en los conflictos de memoria, debido a que las narrativas vulnerables a menudo encuentran medios de subsistencia.<sup>166</sup> Mientras haya rastros de lo subalterno en nuestros territorios, significará que los grupos dominantes fallaron en destruir por completo nuestras memorias, creando como resultado acciones de resistencia y lucha que permiten compartir esas memorias hasta hoy.

La desconfianza surgió como uno de los resultados del conflicto en casos donde las instituciones apoyaron de alguna manera a los censores, de tal manera, los artistas continuarán desafiando la censura mientras su expresión sea regulada por otros.<sup>167</sup> En este sentido, la superación de la opresión hegemónica conlleva a la libertad, la democracia y la coexistencia plural, teniendo en cuenta que los artistas reinterpretan experiencias propias y ajenas para llevar memorias subterráneas a nuevos espacios.

El trabajo curatorial que produjo la exposición *‘Queermuseu’*, demostró que las colecciones privadas y públicas están llenas de obras antiguas que pueden ser expuestas bajo otra visión, estableciendo contravisualidades que van a infringir la moralidad que domina la historia del arte. El poder comunicativo del arte nos permite analizar el pasado, reflexionar sobre nuestro presente e imaginar nuestro futuro, de esta manera, la producción artística enaltece nuestras memorias y nuestro imaginario. De esta manera, el arte actual se convierte en un vehículo de la memoria subterránea para revelar narrativas que no podían ser expuestas anteriormente en el museo, creando espacios de diálogo que ayudan a erradicar violencias.

## AGRADECIMIENTOS

La investigación contó con el apoyo del Programa de Becas Brasil PAEC OEA-GCUB, n.º de proceso 88882.423998/2019-01 (Migrado – SACPAIS), que hizo posible mi permanencia en suelo brasileño. Al tutor y cotutora, por sus contribuciones intelectuales al desarrollo de la investigación. A Yuri Silva Vaz, por la asistencia lingüística en la versión portuguesa.

## SOBRE EL AUTOR

Doctorando en el Programa de Posgrado en Sociología de la Universidade Federal de Pelotas, becario de CAPES (DS). Magíster del Programa de Posgrado en Memoria Social y Patrimonio Cultural de la Universidade Federal de Pelotas, donde fue becario del Programa de Becas PAEC OEA-GCUB de Brasil. Licenciado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles por la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda en Coro, Venezuela. Correo electrónico: jairgquiroz@outlook.com.

## REFERENCIAS

### Fuentes impresas

ASAMBLEA GENERAL DE LAS NACIONES UNIDAS. *Resolución 217 A (III), del 10 de diciembre de 1948*. Declaración Universal de Derechos Humanos. París: Asamblea General de las Naciones Unidas, [1948].

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (eds.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 109-118.

BEZEMER, Jeff; JEWITT, Carey. Multimodal analysis: key issues. In: LITOSSELITI, L. (ed.). *Research methods in linguistics*. London: Continuum, 2010. p. 180-197.

BRASIL. *Lei n. 12.711, de 29 de agosto de 2012*. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2012].

FOUCAULT, Michel. Não ao sexo rei. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 229-242.

HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.

INSTITUTO PRENSA Y SOCIEDAD VENEZUELA. *Freedom of expression and the right to information in Venezuela*. Caracas: Human Rights Committee, 2015.

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA. *Memoria 2015*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2016.

MONJE ÁLVAREZ, Carlos Arturo. *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa: Guía didáctica*. Neiva: Universidad Surcolombiana, 2011.

NORA, Pierre. Mémoire et histoire : la problematique des lieux. In: *Les lieux de mémoire*. I. La République. Paris: Gallimard, 1984. p. XVIII-XLII.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

RABE, Ana María. Arte. In: VINYES, Ricard (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018. p. 48-52.

RIO GRANDE DO SUL. Ministério Público Federal. *Termo de compromisso consensual*. Ref. Procedimento Preparatório n. 1.29.000.002998/2017-60. Porto Alegre: 2017.

SANTANDER CULTURAL. *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Brasil, 2017.

ZAVADIL, Ana. Entre uma metodologia tradicional de curadoria e novos modelos: o caso exemplar do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. In: GAUDÊNCIO, Fidelis. (ed.). *Revista Tes/ xOH*, v. 1, n. 1, 2013, p. 32-34.

## Libros, artículos y tesis

ACOSTA, Yorelis. El conflicto simbólico: otra cara de la confrontación política venezolana. *Revista Electrónica de Psicología Política*, San Luis, v. 9, n. 27, p. 1-23, 2011. Disponible en: <https://tinyurl.com/3zyy64k2>. Acceso en: 3 oct. 2023.

AMORIM, Simone. Queermuseu: criminalização da produção artística e o papel da arte nas democracias. *Cidades, Comunidades e Territórios*, [s. l.], n. 39, p. 1-19, 2019. Disponible en: <https://tinyurl.com/y2wwcve5>. Acceso en: 31 jul. 2023.

ASSMANN, Jan. Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, Durham, n. 65, p. 125-133, 1995. DOI: 10.2307/488538.

BEISEL, Nicola. Morals versus art: censorship, the politics of interpretation, and the victorian nude. *American Sociological Review*, Washington, DC, v. 58, n. 2, p. 145-162, abr. 1993. DOI: 10.2307/2095963.

BERGER, Christa. Cultura da memória e resistência cultural. In: ENCONTRO REGIONAL NORTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2., 2012, Belém. *Anales* [...] Belém: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2012.

BRUHNS, Katianne. Museus enquanto aparelhos ideológicos de Estado: algumas reflexões. *Cadernos do Ceom*, Chapecó, v. 18, n. 21, p. 179-193, 2005. Disponível em: <https://tinyurl.com/yuarb7dw>. Acesso em: 31 jul. 2023.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMERON, Fiona. Safe places for unsafe ideas? History and science museums, hot topics and moral predicaments. *Social History in Museums*, Cardiff, v. 32, p. 5-16, 2008. Disponível em: <https://tinyurl.com/4vecuj7>. Acesso em: 1 agosto 2023.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, Campo Grande, v. 19, n. 19, p. 43-81, 2002. Disponível em: <http://bit.ly/46Bvn9E>. Acesso: 1 agosto 2023.

COOK, Philip; HEILMANN, Conrad. Censorship and two types of self-censorship. *LSE Choice Group working paper series*, Londres, v. 6, n. 2, p. 1-25, 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/bdfvzhw>. Acesso em: 1 agosto 2023.

COSTA, Maria Cristina Castilho. Arte, poder e política: uma breve história sobre a censura. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO LATINO-AMERICANA DE PESQUISADORES DA COMUNICAÇÃO, 12., 2014, Lima. *Anales* [...]. Lima: PUCP, 2014.

ESCHE, Charles. Instituição artística desviante. In: MOURÃO, João; SILVA, Luís. *Performing the institution(al)*. Lisboa: Kunsthalle Lissabon, 2011. p. 30-38.

ESPER, Henrique; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de. Queermuseu: estratégias de mobilização nas redes sociais. *Revista Temática*, v. 14, n. 10, p. 141-158, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.1807-8931.2018v14n10.42286.

EUROPEAN UNION AGENCY FOR FUNDAMENTAL RIGHTS. *Exploring the connections between arts and human rights: report of high-level expert meeting*. Luxemburgo: Publications Office of the European Union, 2017.

FERRARI, Mélodi. Políticas culturais em museus: panoramas e perspectivas do cenário brasileiro. *Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 175-187, 2016. DOI: 10.12660/rm.v7n11.2016.64782.



FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu e o enfrentamento do fascismo e do fundamentalismo no Brasil em defesa da livre produção de conhecimento. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 417-423, 2018. DOI: 10.22456/1984-1191.85261.

FONSECA, Cassiane Ribeiro. *Censura no século XXI: exposição Queermuseu sob o olhar da cultura na mídia*. Trabajo de Conclusión de Curso (Bachillerato en Periodismo) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

FREEDBERG, David. Censorship revisited. *Anthropology and Aesthetics*, Cambridge, v. 21, p. 5-11, 1992. DOI: 10.1086/RESv21n1ms20166838.

FREEDBERG, David. The fear of art: How censorship becomes iconoclasm. *Social Research*, Baltimore, v. 83, n. 1, p. 67-99, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/27zbtw85>. Acesso em: 1 agosto 2023.

FREEMUSE. *The state of artistic freedom 2020*. Copenhagen: Freemuse, 2020.

FREITAS, Riva Sobrado de; CASTRO, Matheus Felipe de. Liberdade de expressão e discurso do ódio: um exame sobre as possíveis limitações à liberdade de expressão. *Sequência*, Florianópolis, n. 66, p. 327-355, 2013. DOI: 10.5007/2177-7055.2013v34n66p327.

GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*. Trabajo de Conclusión de Curso (Programa Nacional de Apoio à Pesquisa) – Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

GAZI, Andromache. Exhibition ethics. An overview of major issues. *Journal of Conservation and Museum Studies*, Londres, v. 12, n. 1, p. 1-10, 2014. DOI: 10.5334/jcms.1021213.

GONZALEZ, Rodrigo Stumpf. O método comparativo e a ciência política. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, Brasília, DF, v. 2, n. 2, p. 1-13, 2008. Disponível em: <https://tinyurl.com/26uhd369>. Acesso em: 28 sept. 2023.

HENGE, Gláucia da Silva. O discurso e a arte: uma relação de sentido(s). *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 1, p. 1-17, 2008. Disponível em: <https://tinyurl.com/yf83vfe5>. Acesso em: 28 sept. 2023.

INTER-AMERICAN COMMISSION ON HUMAN RIGHTS. Chapter IV: human rights developments in the region. *In: Annual report 2015*. Washington, DC: Organization of American States, 2015. pp. 445-457.

LUERSEN, Paula. A memória na arte contemporânea: em busca de passados presentes. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL*, 8, 2015, Goiânia. *Anales* [...]. Goiânia: UFG, 2015.

MALIȚA, Liviu. Arguing for art, debating censorship. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, Cluj-Napoca, v. 5, n. 1, p. 5-35, 2019. DOI: 10.24193/mjct.2019.7.01.

MELLO, Fernanda Cavalcanti de. *Mapa afetivo e intervenções artísticas em um jardim histórico: uma proposta para educação de jovens e adultos*. Trabajo de Conclusión de Curso de Posgrado (Especialización en Patrimonio Artístico y Cultural) – Universidade Nacional de Brasília, Brasília, DF, 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito de olhar. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646472.

MOLINA, Fulvia. Arte, memória e direitos humanos. *Lua Nova*, São Paulo, n. 96, p. 101-115, 2015. DOI: 10.1590/0102-64450101-115/96.

MONROY CUELLAR, Norman Ivan. La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica. *La Ventana*, Guadalajara, v. 6, n. 52, p. 100-131, 2020. Disponible en: <https://tinyurl.com/5xhc3mjv>. Acceso en: 1 agosto 2023.

MORAES, João Quartim de. Configurações históricas da ditadura. *Crítica Marxista*, Campinas, n. 50, p. 87-93, 2020. Disponible en: <https://tinyurl.com/3acxjv5r>. Acceso en: 3 oct. 2023.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. Tesis (Doctorado en Historia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009.

OLIVEIRA, Suzzana Magalhães de. Memória, imagem e arte contemporânea: Possibilidades de leitura fenomenológica. *Pólemos*, Brasília, DF, v. 3, n. 5, p. 61-80, 2014. DOI: 10.26512/pl.v3i5.11585.

PARDO-ABRIL, Neyla Graciela; HERNÁNDEZ-VARGAS, Edwar Eugenio. Avances en la consolidación metodológica de los estudios del discurso. *Avances en Medición*, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 23-46, 2006. Disponible en: <https://tinyurl.com/4wp76s4j>. Acceso en: 28 sept. 2023.

PINTO, Renato. Museus e diversidade sexual: reflexões sobre mostras LGBT e queer. *Revista Arqueologia Pública*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 44-55, 2012. DOI: 10.20396/rap.v5i1.8635750.

PLIPAT, Srirak. *The state of artistic freedom 2018*. Copenhagen: Freemuse, 2018.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponible en: <https://tinyurl.com/2dtbzftk>. Acceso en: 1 agosto 2023.

PRODAN, Larisa. Contemporary art in liberal regimes. Interventionist art and institutional power. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, Cluj, v. 5, n. 1, p. 177-191, 2019. DOI: 10.24193/mjcst.2019.7.10.

QUINONES, Alicia. *Acts of resistance: literature, journalism and censorship in Venezuela*. London: PEN International, 2018.

RICH, Adrienne Cecile. Compulsory heterosexuality and lesbian existence (1980). *Journal of Women's History*, Baltimore, v. 15, n. 3, p. 11-48, 2003. DOI: 10.1353/jowh.2003.0079.

SEALLY, Katherine. Self-censorship in museums: the case of sex: a tell-all exhibition. *The iJournal*, Toronto, v. 1, n. 2, p. 1-5, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/bdfepsmj>. Acesso em: 1 agosto 2023.

SIEGERT, Nadine. Aesthetic autopsy. Collective memory and trauma in contemporary art from Angola. *Art/@s Bulletin*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 53-64, 2018. Disponível em: <https://tinyurl.com/45xff9dx>. Acesso em: 1 agosto 2023.

SILVA, Eduardo Cristiano Hass da; SILVA, Bárbara Virgínia Groff da. Cena de interior II e queermuseu: cartografias das diferenças na arte brasileira silenciadas em Porto Alegre (2017). *Palíndromo*, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 246-265, 2019. DOI: 10.5965/2175234611252019246.

SOUSA, Ana. Da arte como intervenção à educação artística no sentido de uma consciência social crítica. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*, Lisboa, n. 4, p. 201-225, 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/ybdcwhnm>. Acesso em: 3 oct. 2023.

SOUZA, Fabiana Lopes de; ZAMPERETTI, Maristani Polidori. Arte, gênero e cultura visual – um olhar para as artistas mulheres. *Momento – Diálogos em Educação*, Rio Grande, v. 26, n. 2, p. 248-264, 2017. DOI: 10.14295/momento.v26i2.7291.

SOUZA, Willian Eduardo Righini de. Em nome da moral e dos bons costumes: censura a livros com temática de gênero no Brasil do século XXI. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 267-295, 2018. DOI: 10.19132/1808-5245241.267-295.

TEIXEIRA, Carlos Roberto Gaspar *et al.* A repercussão da Queermuseu no Facebook: relevância e engajamento na fanpage do Movimento Brasil Livre (MBL). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. *Anales* [...]. Joinville: Intercom, 2018.

TEIXEIRA, Mariana Roquette. Do museu aberto ao museu disperso: desafios ao poder. *MIDAS*, Évora, n. 6, p. 1-17, 2016. DOI: 10.4000/midas.1016.

VIEIRA, Itala Maduell. A memória em Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michael Pollak. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA ORAL, 11., 2015, Niterói. *Anales* [...]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015.

ZORZI, Giulliana. *O conceito de ditadura e os casos de Angola, Chile, Cuba e Iraque*: mesmo conceito, diferentes vertentes. Trabalho de Conclusão de Curso (Bachillerato en Ciencia Política) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2018.

## Páginas web

ARREDONDO, Alejandra; OCANDO ALEX, Gustavo. Diesel shortage raises fears for Humanitarian crisis in Venezuela. *Voice of America*, [s. l.], 9 feb. 2021. Disponible en: <https://tinyurl.com/yrw4xr9v>. Acceso en: 31 jul. 2023.

BACKROOM. MAx Provenzano. *Backroom*, Caracas, 8 jul. 2016. Disponible en: <https://tinyurl.com/4mhy6etj>. Acceso en: 20 mayo 2024.

BENTO Leite. *Prêmio Pipa*, [s. l.], 2019. Disponible en: <https://tinyurl.com/mr2cbsk8>. Acceso en: 2 oct. 2023.

BRUM, Eliane. Gays e crianças como moeda eleitoral. *El País*, [s. l.], 18 sept. 2017. Disponible en: <https://tinyurl.com/mrxky6ka>. Acceso en: 23 jun. 2021.

COHEN, Benny. Bolsonaro diz que ‘tem que fuzilar os autores’ da Queermuseu. *UAI*, Belo Horizonte, 15 sept. 2017. Disponible en: <https://tinyurl.com/38xdvp2s>. Acceso: 1 agosto 2023.

CPI dos Maus-Tratos aprova relatório final com 33 projetos, como o que proíbe menores em bailes funk. *Senado Notícias*, Brasília, DF, 6 dic. 2018. Disponible en: <https://tinyurl.com/8j7vy49v>. Acceso en: 29 sept. 2023.

CRISIS en el Ateneo de Valencia produce la salida de su presidente. *Letralia*, Cagua, año 12, n. 167, 2 jul. 2007. Disponible en: <https://tinyurl.com/9k6jeefe>. Acceso en: 1 agosto 2023.

CULT. Em depoimento à CPI, curador da Queermuseu diz que acusações são difamatórias. *Cult*, São Paulo, 24 nov. 2017. Disponible en: <https://tinyurl.com/ycak4ent>. Acceso en: 29 sept. 2023.

DECLARATION on censorship in Venezuela. *International Viewpoint*, [s. l.], 8 marzo 2019. Disponible en: <https://tinyurl.com/4pdjtrxz>. Acceso en: 31 jul. 2023.

ELIZABETH Marín Hernández. *La Escuela*, [s. l.], 27 agosto 2022. Disponible en: <https://tinyurl.com/299vuy9>. Acceso en: 2 oct. 2023.

FERNANDO Baril. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, Itaú Cultural, 2017. Disponible en: <https://tinyurl.com/3f8wmvh9>. Acceso en: 3 oct. 2023.

FRANTZ, Ricardo André. Como anda o MARGS?: dúvidas e esclarecimentos. *Academia*, [s. l.], 13 marzo 2014. Disponible en: <https://tinyurl.com/mr2rdxzt>. Acceso en: 2 oct. 2023.

GAUDÊNCIO Fidelis appointed chief-curator of 10th Mercosul Biennial. *E-flux*, New York, 25 oct. 2014. Disponible en: <https://tinyurl.com/yc8hkd8x>. Acceso en: 28 sept. 2023.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Brasil entra em guerra cultural com caça às bruxas de conservadores e esquerdistas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 dic. 2017. Disponible en: <https://tinyurl.com/5xjk5cyu>. Acceso en: 1 agosto 2023.

HENRIQUE, Guilherme. A nova onda conservadora no Brasil. *UOL Notícias*, São Paulo, 5 dic. 2017. Disponible en: <https://tinyurl.com/zshw4dea>. Acceso en: 1 agosto 2023.

LINHARES, Carolina; ZANINI, Fábio. MBL admite culpa por polarização no país e exagero em sua agressividade retórica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 2019. Disponible en: <https://tinyurl.com/yckw5ptz>. Acceso en: 1 agosto 2023.

MARTÍNEZ, Ibsen. A guarimba de Chacao. *El País*, [s. l.], 7 marzo 2014. Disponible en: <https://tinyurl.com/mtan7xpd>. Acceso en: 1 agosto 2023.

MAZUI, Guilherme; CALGARO, Fernanda. De capitão a presidente: conheça a trajetória de Jair Bolsonaro. *G1*, Rio de Janeiro, 28 oct. 2018. Disponible en: <https://tinyurl.com/ybn3nay5>. Acceso en: 29 sept. 2023.

MORRE Fernando Baril, artista plástico porto-alegrense, aos 75 anos. *GZH*, [s. l.], 14 agosto 2023. Disponible en: <https://tinyurl.com/ventj7ys>. Acceso en: 3 oct. 2023.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE. Valores e princípios. MBL, [s. l.], 17 jun. 2021. Disponible en: <https://tinyurl.com/47hmbyr9>. Acceso en: 2 oct. 2023.

NEUMAN, William. Venezuela may meet new reality, and new price, at the pump. *The New York Times*, New York, 20 enero 2014. Disponible en: <https://tinyurl.com/d362b4jh>. Acceso en: 1 agosto 2023.

PARABAVIS, Macjob. El tercer mundo. MAx Provenzano. *Issuu*, [s. l.], 8 oct. 2015. Disponible en: <https://tinyurl.com/y565ybmp>. Acceso: 1 agosto 2023.

PARABAVIS, Macjob. Currículo vitae. 2023. Disponible en: <https://tinyurl.com/yb6ktx42>. Acceso: 28 sept. 2023.

PEREIRA, Vinícius. Quem eram os escravos ‘tigres’, marcantes na história do saneamento básico no Brasil. *BBC News Brasil*, São Paulo, 30 nov. 2019. Disponible en: <https://tinyurl.com/bde5frah>. Acceso en: 1 agosto 2023.

PROVENZANO, MAx. El tercer mundo. 2020a. Disponible en: <https://tinyurl.com/ys7xba4b>. Acceso: 1 agosto 2023.

PROVENZANO, MAx. El Tercer Mundo. Lisboa, 12 abr. 2020b. Disponible en: <https://bit.ly/3WOxOEv>. Acceso: 18 marzo 2024.

QUEERMUSEU reabre no RJ com recorde de público, apesar de protestos conservadores e proibições. *Justificando*, [s. l.], 2 agosto 2018. Disponible en: <https://encr.pw/rgQrf>. Acceso en: 1 agosto 2023.

RODRÍGUEZ, Raul. BIO + STATEMENT – Raúl Rodríguez. *Cargo Collective*, [s. l.], 22 jul. 2018. Disponible en: <https://tinyurl.com/yrcpy2e>. Acceso en: 2 oct. 2023.

SIMÕES, Lucas. Queermuseu: quando a estupidez silencia a arte. *O Beltrano*, [s. l.], 12 sept. 2017. Disponible en: <https://tinyurl.com/46r2f67m>. Acceso en: 1 agosto 2023.

SIMÕES, Mariana. “Eu recebi mais de cem ameaças de morte”, diz curador da exposição Queermuseu. *El País*, [s. l.], 28 agosto 2018. Disponible en: <https://tinyurl.com/u35rktnd>. Acceso en: 1 agosto 2023.

TREJO, Analy. Reflejo e incertidumbre: El Tercer Mundo a la carta. *Tráfico Visual*, [s. l.], 15 oct. 2016. Disponible en: <https://tinyurl.com/2ec9ne4p>. Acceso: 1 agosto 2023.

UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE. 2015 Country reports on human rights practices – Venezuela. 2016. *Refworld*, [s. l.], 13 abr. 2016. Disponible en: <https://tinyurl.com/47fettrc>. Acceso en: 1 agosto 2023.

URRIBARRI, Sailú. Refinería venezolana El Palito retoma operaciones tras falla eléctrica. *Reuters*, [s. l.], 20 mayo 2015. Disponible en: <https://tinyurl.com/mr2s38hv>. Acceso en: 7 mayo 2024.

VENEZUELA: critics under threat. *Human Rights Watch*, [s. l.], 6 agosto 2015. Disponible en: <https://tinyurl.com/mt42mxvu>. Acceso en: 1 agosto 2023.

VIDAL, Juan. Censorship, street art, oil and the future of Venezuela. *Hyperallergic*, New York, 12 jul. 2012. Disponible en: <https://tinyurl.com/4hxjh5b3>. Acceso en: 1 agosto 2023.

ZAGATO, Alessandro. Gaudêncio Fidelis, Brazil. Status: In exile. *Artists at Risk Connection*, [s. l.], 18 marzo 2020. Disponible en: <https://tinyurl.com/yfhcjkf>. Acceso en: 28 sept. 2023.

## Entrevistas

BARIL, Fernando. Entrevista a Fernando Baril. [Entrevista concedida a] Jair Jose Gauna Quiroz. *Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte*. Exposições El Tercer Mundo e Queermuseu, Pelotas, p. 252-254, 2021. Disponible en: <https://tinyurl.com/bdchr7v6>. Acceso en: 21 mayo 2024.

LEITE, Bento. Entrevista a Bia Leite. [Entrevista concedida a] Jair Jose Gauna Quiroz. *Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte*. Exposições El Tercer Mundo e Queermuseu, Pelotas, p. 255-264, 2021. Disponible en: <https://tinyurl.com/bdchr7v6>. Acceso en: 21 mayo 2024.

MARÍN, Elizabeth. Entrevista a Elizabeth Marín. [Entrevista concedida a] Jair Jose Gauna Quiroz. *Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte: Exposições El Tercer Mundo e Queermuseu*, Pelotas, p. 228-234, 2021. Disponible en: <https://tinyurl.com/bdchr7v6>. Acceso en: 21 mayo 2024.

PROVENZANO, MAX. Entrevista a MAX Provenzano. [Entrevista concedida a] Jair Jose Gauna Quiroz. *Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte: Exposições El Tercer Mundo e Queermuseu*, Pelotas, p. 235-251, 2021. Disponible en: <https://tinyurl.com/bdchr7v6>. Acceso en: 21 mayo 2024.

Artículo presentado el: 02/08/2023. Aprobado: 27/10/2023.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License