



Bienais e os giros epistemológicos: pandemia e decolonialidade
Biennials and epistemological turns: pandemic and decoloniality

Mirtes Marins de Oliveira

Como citar:

OLIVEIRA, M. M. de. Bienais e os giros epistemológicos: pandemia e decolonialidade. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 212–220, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665703. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665703>.

Imagem: Ambiente virtual Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/>. Acesso em: abril de 2021.

Bienais e os giros epistemológicos: pandemia e decolonialidade

Biennials and epistemological turns: pandemic and decoloniality

Mirtes Marins de Oliveira*

Resumo

Este texto tem como objetivo refletir de maneira panorâmica e introdutória sobre a constituição das bienais e outras exposições que são elaboradas dentro da lógica da *biennialização*. Como contexto incontornável há a necessidade de considerar o momento atual, com a epidemia de Covid-19 e suas restrições físicas. Para a finalidade, apresenta uma possível narrativa sobre as histórias das exposições a partir da perspectiva das bienais que incorporam pressupostos de um debate relacionado ao giro decolonial. Considera-se que tanto a pandemia quanto a decolonialidade exigem também uma virada ou giro epistemológico.

Palavras-chave

Bienais. Biennialização. Covid-19. História das exposições. Giro decolonial. Giro epistemológico.

Abstract

This text aims to reflect in a panoramic and introductory way on the constitution of biennials and other alternatives that are elaborated within the logic of biennialization. As an unavoidable context there is a need to consider the current moment with the Covid-19 epidemic and its physical restrictions. To present it, offers a possible narrative about the histories of exhibitions from the perspective of the biennials that incorporate a debate related to the decolonial turn.

Keywords

Biennials. Biennialization. Covid-19. History of discoveries. Decolonial Turn. Epistemological Turn.

As práticas expositivas que operam a partir de uma perspectiva crítica têm buscado a desconstrução dos formatos das mostras em museus históricos, de arte ou design, mas também em exposições em espaços comerciais como galerias, por exemplo. Nesse sentido, questionar o que é uma mostra, o que não é, e quais possíveis outras configurações em sua materialidade não são exercícios teóricos, mas buscam colaborar de maneira sistemática para a ampliação do debate que leva em conta as heranças coloniais e sua superação.

De um ponto de vista estabelecido, uma exposição é, em princípio e até os dias atuais, um jogo de mostrar e esconder a partir de elementos espaciais e temporais. É parte do desempenho institucional e curatorial mostrar o que é importante e o que é possível, retirar de cena o que pode comprometer ou desviar a ideia central.

Essa característica da narrativa das mostras foi construída e aprimorada desde as Exposições Universais a partir do século XIX, na Europa, mas não tem uma vida estável ou inquestionável. Os modelos modernistas, elaborados também no continente e como ação das vanguardas históricas, foram desenvolvidos e desconstruídos durante o século XX. Depois das Grandes Guerras, algumas experiências, principalmente desde os anos 1960, mostram a possibilidade de mudança radical de perspectivas tanto a partir das novas práticas artísticas quanto da alteração geopolítica – e as críticas ao bloco hegemônico – ao final da Guerra Fria. Nesse momento, conforme a narrativa estabelecida por diferentes estudos, surge a figura do curador independente que, ao mesmo tempo que configura uma agência necessária aos esforços da globalização, promove com clareza a possibilidade autoral na organização das mostras. Nesse movimento muito panorâmico, sem dúvida, o marco referencial institucionalizado é o da forma *bienal* ou da *bienalização* de grandes exposições, porque se tornaram a régua de invenção expositiva¹, estabelecendo padrões globais que caracterizam também o que seria qualidade desejável no circuito artístico.

Que tipo de exposição são as bienais? Herdeiras diretas das Exposições Universais que, por sua vez funcionaram, em suas diferentes edições, como laboratórios de elaboração dos modos de ver do ponto de vista da industrialização e colonização europeia. Por meio da organização do tempo/espaço em seus ambientes propagaram os benefícios da tecnologia e exaltação do progresso segundo o modelo daquela sociedade, excluindo todas as outras, ao menos como protagonistas. Seu grande projeto, subsumido ao da venda de produtos industrializados, era o da disseminação da perspectiva, lógica e modos de vida da sociedade industrial de um ponto de vista particularizado, o da competição supostamente saudável entre as nações industrializadas e suas colônias. Para garantir esse programa de convencimento organizou tempo e espaço em uma política de visualidade centrada no adestramento corporal para o qual a exposição servia como produto e processo de educação das relações dos indivíduos em espaço público e em situação de apreciação das mercadorias (Bennett, 1995: 21). De um ponto de vista mais amplo, as Exposições Universais, a partir das políticas das localidades, também serviram para estabelecer a lógica de fomento aos negócios locais e aprimoramento de infraestruturas urbanas, servindo como etapa industrializada do turismo cultural, que vinha sendo praticado desde o século XVII.

O modelo das Exposições Universais gerou a primeira grande exposição de arte em modelo bienal, a de Veneza (1895), uma iniciativa da municipalidade, organizada em molde das feiras para entrar no circuito já ordenado. Em salto para as últimas duas décadas, a proliferação de eventos dessa tipologia se amplia, gerando atenção e o termo *bienalização*, lógica que acaba por servir de roteiro para qualquer evento de grande porte internacional. O'Neill (2007) aponta em sua definição que as bienais, e o

fenômeno da bienalização, são globalistas, transculturais e se apresentam com curadorias coletivas (O'Neill, 2007: 4). Constituem o processo que oferece um esquema a ser cumprido na organização de novas feiras ou bienais, organizadas agora como um formato estabelecido e destacado, compreendido como um padrão de excelência. Exposições de grande porte são organizadas segundo procedimento que faz circular artistas e obras consagradas em outras bienais (portanto se alinhando ao circuito hegemônico) e, ao mesmo tempo, apresentam novas possibilidades de artistas e obras desconhecidas – um indício de bom trabalho de pesquisa curatorial. O procedimento garante renovação constante da lógica, permitindo que as inovações estimulem a continuidade do processo, estimulando a entrada de novos agentes nesse fluxo, devidamente chancelados.

Essa dinâmica mostra o aprimoramento de um modelo cuja pauta, com algumas diferenças, ainda atende aos propósitos pelos quais as Exposições Universais foram elaboradas: circulação em nível internacional, valorização de produto local, espetacularização e a compreensão da mostra também como um evento de entretenimento, inaugurando uma perspectiva que agregava a comercialização de produtos, modos de vida e didatismo no sentido de convencimento dos públicos dos benefícios do progresso industrializado e da civilização europeia como modelo incontornável.

As Exposições Universais se organizavam como festejo comercial e industrial com capa de afirmação cultural. Nesse sentido, a ideia das representações constantes nas feiras migrou para a Bienal de Veneza em sua lógica organizativa. Ainda que as representações nacionais – procedimento diplomático e interferente na escolha de artistas e obras – tenham praticamente desaparecido como raciocínio organizativo do modelo bienal nos dias atuais, há a transposição da competição entre regiões por meio do estímulo para que novas mostras do tipo surjam e passem a divulgar sua própria visibilidade em nível internacional. A disputa é transferida para um formato ampliado.

A Bienal de São Paulo (BSP), realizada pela primeira vez em 1951, teve como referência imediata a Bienal de Veneza em sua forma organizativa, mas se conforma como ambiente expositivo a partir das elaborações do Museum of Modern Art – Nova York (MoMA), que desde 1929 se estabelece e propaga seus roteiros narrativos em modelo que se pretendia neutro, o cubo branco. Portanto, desse ponto de vista e nos primeiros anos, vai se desenvolver - institucional e em forma expositiva - a partir de um campo consolidado. Antes disso, são inúmeras as experiências de arquitetos e artistas ligados às vanguardas históricas na Europa e Estados Unidos que buscam a experimentação da linguagem no sentido da exposição ser alinhada aos programas artísticos de cada grupo. As propostas das vanguardas evidenciam o quanto a arquitetura narrativa da exposição ocupa lugar privilegiado nas produções artísticas, servindo, na maioria das vezes, como um contraponto crítico aos modelos institucionalizados e já servindo no período da Segunda Guerra para confrontar as práticas do cubo branco em suas propostas de neutralidade (Anelli, 2009). A consagração do cubo branco se deu em virtude daquilo que supostamente estaria isento, os interesses políticos e econômicos norte-americanos a partir da ação da família Rockefeller. Mas, como desdobramento das ações norte-americanas no período da Guerra Fria, o museu foi identificado com o projeto imperialista daquele País e passou a ser criticado e desconstruído como conceito de qualidade em termos artísticos e expositivos (Birkett, 2012). Mas a elaboração do modelo do cubo branco, por parte do Museu, deve ser olhada com cuidado, já que não é uma construção a priori, mas se deu por testes. Ao longo da gestão de Alfred Barr Jr., outras propostas distantes daquela do cubo branco foram experimentadas, como exemplo as inúmeras exposições organizadas por Herbert Bayer. É significativo que estudos, textos e práticas de Herbert Bayer (1900-1985) buscam estabelecer o campo do Design Expositivo, sua caracterização específica com fronteiras com outras linguagens, e demonstram o quanto elementos que constituíam as

exposições, suas articulações e seus efeitos narrativos sobre os públicos já eram elaborados e chancelados pelas teorias modernistas, levando em conta os ambientes de consumo.

Ainda em contexto de Guerra Fria, uma primeira onda de revisão dos modelos surge durante os anos 1960 e 1970, cabendo nesse tópico apontar para a especificidade de cada exposição crítica em seu ambiente institucionalizado. Nesse momento, a contribuição das práticas contraculturais é inegável do ponto de vista cultural, político e econômico, propondo alterações significativas nas categorias tradicionais da arte ao mesmo tempo que aponta perspectivas das denominadas minorias, na tentativa de reescrever as histórias. Como exemplo, a exposição *Womanhouse* (1972) realizada a partir das professoras e alunas do Programa de Arte Feminista do California Institute of the Arts (CalArts), lideradas por Judy Chicago, Miriam Schapiro e Paula Harper. A exposição foi em uma casa em vias de demolição e contou com trabalhos desenvolvidos nas disciplinas do Programa de Arte Feminista da Universidade. Nela verifica-se uma revisão da historiografia sobre a condição feminina na sociedade norte-americana, característica das teorias pós-modernistas, além de uma outra concepção de obra e das relações entre o que foi exposto. No Brasil, antes disso, há o exemplo do *Do corpo à terra* (1970), organizado por Frederico Moraes, na qual os trabalhos apresentados transgrediam os cânones definidores da arte e de seu circuito, apresentando novas maneiras para a circulação do pensamento artístico e, ao mesmo tempo, realizavam a crítica comportamental, social e política.

Esses são poucos exemplos que buscavam práticas não estabelecidas e com pauta crítica, mas o período apresenta muito mais. Para fins do presente artigo, pretendo localizar tal crescente ambiente crítico no que diz respeito a obras e exposições em outro cenário. Localizo nesse instante, internacionalmente, um esforço sistemático para ampliar a categoria exposição de uma visada crítica, algo que se repete a partir da pandemia de Covid-19 com suas consequências sociais, adicionada aos elementos de reflexão proporcionados pelas práticas decoloniais, ambos, agora, impõem novas necessidades epistemológicas.

A pandemia de Covid-19 permitiu debates sobre práticas artísticas e curatoriais, em princípio com o intuito de contornar as exigências impostas pelo isolamento social. O setor cultural, já pouco privilegiado economicamente, em particular quando crítico, viu-se na urgência de pensar sua sobrevivência. As circunstâncias também aceleraram certas características já insinuadas antes da pandemia: surgiram inovações e formatos narrativos como maneira de dar continuidade ao movimento econômico exigido em modelo capitalista.

Um primeiro tópico é a questão da virtualidade tecnológica aplicada aos eventos expositivos. A migração de muitos ambientes de trabalho de situações presenciais para plataformas virtuais tornou-se o tópico constante para manutenção de práticas a partir de limites restritivos e isso não foi diferente no sistema de circulação artística.

Antes que fosse possível visitar exposições seguindo os protocolos de convívio em ambientes fechados, situação verificada em sequência aos períodos de *lockdown*, proliferaram as *viewing rooms* que já circulavam de maneira menos intensa que em 2020 como complemento aos espaços expositivos tradicionais. Os ambientes virtuais, como por exemplo o Google Arts and Culture, serviam como acesso remoto aos visitantes distantes geograficamente. Esses ambientes, em sua maioria, proporcionam aos

públicos uma simulação de uma galeria física aparentada em muito com as representações espaciais em games para computadores ou na rede.

Além disso, os elementos virtuais já estavam inseridos na lógica expositiva tradicional por meio dos aparatos com complementos de conteúdos, como *QR codes* ou mesmo quando da disponibilização de guias de áudio ou até de *websites* institucionais que trazem camadas extras de informação a partir da mostra físicas. Não é uma via de mão única na qual a instituição que organiza a exposição oferece possibilidades, já que a própria presença do visitante no ambiente expositivo o conecta às redes de informação. Portanto, tais aparatos funcionam como catálogos, folders, partes do dispositivo expositivo, como plataformas ampliadas. Articulados, não há distinção entre o formato físico e o formato virtual de exposição, mas ênfase em uma ou outra dimensão. A exposição na atualidade se constitui por tudo o que é possível acionar para ampliar a experiência sensorial e cognitiva de seus visitantes utilizando ferramentas disponíveis na elaboração de uma narrativa. Cabe lembrar que de certa forma, muito antes do ferramental computacional estar presente nessa dinâmica, lembranças e referências que cada visitante traz ao pisar no espaço expositivo também podem ser consideradas virtualidades acionáveis, tornando qualquer mostra algo muito mais complexo do que a noção de curadoria.

O que o isolamento social provocou em princípio foi uma vertiginosa migração do foco das resoluções arquitetônicas das mostras para o aprimoramento das plataformas que pudessem evocar ambientes físicos expositivos tradicionais e talvez ir mais além. Essa rapidez em busca dos resultados ganhou musculatura também pela rápida necessidade de transpor a problemática situação econômica que impactou os mercados de arte e do turismo cultural.

Quase todos os campos profissionais realizaram essa migração de ênfase para dar continuidade ao trabalho, ainda que o problema de acesso das populações às redes nesse movimento também tenha sido explicitado. Nesse sentido, o campo educacional fez evidente, no Brasil, a desigualdade que perpassa as relações sociais na incorporação tecnológica. Relatos de impossibilidade de acompanhar disciplinas ou cursos inteiros devido à necessidade de reservar o único celular da casa para aquele morador que ainda mantinha alguma atividade de emprego foram constantes e só um item na problemática situação. Mas, se no Brasil em específico, a questão do acesso ganhou contornos secundários em contexto muito mais perverso, no caso daqueles que conseguiram manter uma normalidade possível em suas atividades, também se verificou o quanto o aparato tecnológico reativou o fetichismo tecnológico, questão que já se esquadrihava nos modelos de eventos artísticos-curatoriais, tais como as exposições-projeções, uma febre pré-pandêmica para consumo light de conteúdos. Essa deriva – pelo educacional e pelos eventos turísticos e culturais – permite repensar o quanto esse cenário reduziu a possibilidade (ao menos os noticiados) de dar visibilidade aos procedimentos expositivos, as elaborações e escolhas realizadas por parte de quem organiza os eventos. Abrir as pesquisas e escolhas que resultam em uma exposição, seus mecanismos de articulação do que se mostra, o planejamento dos efeitos pretendidos e dos públicos almejados, além de evidenciar outras possibilidades interpretativas são um caminho para elaboração de curadorias críticas que permitam aos públicos o domínio da linguagem das exposições e não um encantamento acrítico.

É curioso que, quando foi finalizada a primeira etapa do isolamento social para o combate da pandemia no primeiro semestre de 2020, com a abertura de museus e exposições em espaços comerciais, o relato de Rogers (2020), como exemplo, apontava para a exigência de controle corporal e aguçamento da percepção do ambiente expositivo (Rogers, 2020). O autor observa e analisa as distâncias entre

peças, entre pessoas e objetos, entre objetos e outros objetos; indica os silêncios mais efetivos; o controle maior dos ritmos no fluxo dos indivíduos. Essa atenção escrutinada poderia permitir uma reflexão maior sobre os efeitos da narrativa expositiva? É possível, porém, sempre há o fator invisibilidade: o quanto, quando e como a própria proposta narrativa se pretende crítica é demonstrado no sistema expositivo. Novamente nesse momento, há que se pensar sobre como o ambiente espetacular das bienais, nas quais exatamente a multidão celebra a si mesma mais do que qualquer outra coisa, dialoga com esse contexto, que precisa também ser analisado no âmbito do turismo cultural, um campo que teve forte impacto econômico a partir da Covid-19.

Por fim, mas não menos importante, a pandemia e as soluções virtuais para a continuidade de exposições precisam ser articuladas ao giro decolonial, algo que nos últimos anos toma corpo e exige um radical processo de revisão epistemológica. Algumas assertivas elaboradas por Muñiz-Reed (2019) refletindo sobre as práticas curatoriais no giro decolonial podem servir como lastro para pensar bienais. Utiliza como ponto de partida a ideia de Quijano da colonialidade como matriz de poder, da qual derivam hierarquias que servem à dominação e que se desdobram pelos séculos. Diante dessa premissa, aponta as questões:

(...) quais as implicações para museus e curadores contemporâneos, responsáveis pela interpretação de histórias contestadas e possuidores do conhecimento como matéria-prima? Como curadores e instituições de arte estão posicionados dentro da matriz colonial? Seria possível a eles reestruturar o conhecimento e o poder, retomando a agência para aqueles que a perderam? (Muñiz-Reed, 2019: 4-5).

De fato, essas perguntas exigem um giro epistemológico que abarca uma virada no que diz respeito ao quê e como se pesquisa (e sua relação intrínseca com o aparato colonial), ao posicionamento de agentes (curadores e instituições de arte) na matriz colonial e a reestruturação desse sistema em ritmo de reparação. Ou como sintetizado pelo autor:

Se a descolonização se refere ao processo sócio-histórico e atualmente concluído de independência dos poderes coloniais, a decolonialidade é um projeto ético-político e epistêmico em andamento, que busca se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação (*Ibidem*: 5).

Para apontar as operações possíveis nesse território, Muñiz-Reed indica as considerações estruturadoras de Mignolo, que considera que "uma prática curatorial decolonial teria que defender uma desobediência epistêmica, substituindo ou complementando discursos e categorias eurocêntricas com perspectivas alternativas" (Mignolo *apud* Muñiz-Reed, 2019: 5).

Isto significa, do ponto de vista do presente artigo, uma revisão de tudo que constitui a exposição. Conteúdos e a fisicalidade (arquitetônica e virtual) do que se poderia ainda chamar de mostra. Já em curso, algumas dessas práticas são também analisadas por Reed, além de uma aguda reflexão sobre as chamadas políticas de inclusão:

Apesar de, desde então, muitos curadores em todo o mundo terem assumido uma política de inclusão comparável, há estruturas coloniais que persistem em nível institucional. A integração sistemática de histórias antes invisibilizadas dentro do museu provou ser insuficiente e, de fato, quando não são cuidadosamente dispostas, levam a uma *tokenização* institucional, que serve apenas para reforçar hierarquias do poder imperial. Tais condições institucionais, junto com o uso de

categorias classificatórias de pouca serventia, como arte “folclórica” ou “outsider”, são produtos da colonização da estesia que afetam e restringem práticas curatoriais de maneira inexorável (Muñiz-Reed, 2019: 7).

Muñiz-Reed lembra que Walter Mignolo apontou como exemplo de prática decolonial a exposição de Fred Wilson *Mining the Museum*, organizada pelo artista Fred Wilson, realizada em 1992-93 na Maryland Historical Society, em Baltimore (EUA). A lembrança é significativa, já que a exposição alterou as práticas daquela instituição e propôs uma interferência muito livre a partir da leitura que o artista fez da coleção. O resultado é uma instalação que usa a linguagem expositiva para desenvolver uma crítica institucional e que alcança não só os parâmetros do próprio museu mas atinge também as concepções que norteiam, naquele caso, um museu histórico. A situação de uma instituição de dimensão mediana, com limites razoavelmente desenhados e consagrados pode ser totalmente inadequada quando pensada para o modelo bienal. Nesse sentido, olhar novamente para a Fundação Bienal de São Paulo e suas várias edições permite apreender como a questão decolonial foi aproximada ou mesmo apresentada em diferentes perspectivas.

Um exemplo a ser observado é a Bienal da Antropofagia, de 1998, com curadoria de Paulo Herkenhoff, amplamente estudada dentro e fora do país (principalmente), com foco no Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. Nessa edição, a narrativa materializada no fluxo oferecido buscava e dava conta da forte elaboração conceitual proposta pela curadoria. Muito relevante é que tal conceito foi escavado no terreno das discussões identitárias que já estabeleciam, a partir de Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago (1928), a condição colonial. Operando a ideia de contaminação, justaposição de obras que permitia abertura à reelaboração historiográfica, a curadoria propunha, como desde os anos 1970 as teorias pós-modernas propagavam, uma desconstrução da narrativa hegemônica, porém a partir do eixo da colonialidade em uma elaboração local. Ainda que em 1998 o aparato eletrônico que permite nos dias atuais as múltiplas interações em redes virtuais não fosse oferecido, há, do ponto de vista curatorial e institucional, uma ampliação do entendimento da exposição de forma sistêmica, articulando, ampliando e, portanto, permitindo a multiplicidade de interpretações sobre a exposição e seu conceito. Como é o caso do catálogo do segmento *Núcleo Histórico*, que, para além materialidade encontrada no edifício do Parque do Ibirapuera, apresentava obras não presentes na mostra e textos históricos e comissionados sobre a constelação antropofágica. Realizada em meio aos debates multiculturais do período, essa edição da BSP, reatualizou o debate sobre as diferenças e desigualdades coloniais em território neoliberal.

Outro exemplo importante é a 11ª documenta, com curadoria de Okwui Enwezor, primeiro curador não-europeu na liderança da mostra, que operou na materialidade da narrativa para posicionar a edição em contexto pós-colonial. Para isso, elabora plataformas transdisciplinares realizadas em outras regiões, consideradas parte importante do evento e não só a arquitetura localizada em Kassel. Certamente todo esse debate já havia sido vislumbrado em *Magiciens de la Terre* (1989), com curadoria de Jean-Hubert Martin, mas ambos se localizam em lugar hegemônico. Aqui cabe apontar as relatividades importantes nas análises, já que a Bienal de São Paulo precisa também ser analisada no circuito que se localiza, o das bienais, mas também em sistema local, no qual é o modelo de instituição estabelecida e, portanto, predomínio.

Outra questão bastante importante é sobre o que Muñiz-Reed denomina tokenização institucional, que nada mais é, me parece, que a incorporação ou cooptação que o capitalismo faz com as ações críticas. Cabe lembrar as afirmações de Day & Edwards (2012) na análise das bienais como eventos promovidos pelas cidades em busca de investimentos e fomento ao turismo internacional (Day & Edwards, 2012: 285/286) como sua estratégia de buscar uma identificação como ação de *diversidade cultural, que em realidade funciona como fachada para processos econômicos e políticos muito desiguais* (Day & Edwards, 2012: 288). Não basta, desse ponto de vista, elaborar a crítica do hegemônico, mas a revisão, e consequente reparação aos que sofreram a violência, da categoria exposição, algo que precisa ser pensado também considerando a pandemia. Giro epistemológico significa desconstruir tudo.

Referências

ANELLI, R. Gosto Moderno: O Design da Exposição e a Exposição do Design. *ARQtexto*, n.14, p.92-109, 2009. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/04_RA_gosto%20moderno_070210.pdf. Acesso em: 22 de abril de 2021.

BAYER, H. Fundamentals of Exhibition Design. *PM*, New York, v.6, n.2, p.17-25, dec .1939/jan. 1940.

BENNETT, T. *The Birth of the Museum: History Theory, Politics*. New York: Routledge, 1995.

BIRKETT W. To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube. Theses Setton Hall University, 2012.

DAY, G.; EDWARDS, S. Global Dissensus: art and contemporary capitalism In: EDWARDS, S.; WOOD, P. [ed.]. *Art & Visual Culture. 1850-2010. Modernity to Globalisation*. London: Tate Publishing & Open University, 2012, p.285-315.

MENESES, U.B. A exposição museológica e o conhecimento Histórico In: FIGUEIREDO, B.G.; VIDAL, D.G. (orgs.). *Museus: dos gabinetes de*

curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013, p.15-88.

MUÑIZ-REED, I. *Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial*. Apresentação em contexto do projeto Arte e descolonização, a partir de pesquisas realizadas pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) e pelo Centro de Pesquisa Afterall, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 22 de abril de 2021.

O'NEILL, P. *The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987*. PhD thesis, Middlesex University. 2007. Accepted Version Available from Middlesex University's Research. Acesso em: <http://eprints.mdx.ac.uk/10763/>.

ROGERS, T. Museus da Europa começam a reabrir com novas regras para era da Covid-19, *Folha de São Paulo*, 14 de maio de 2020. Publicado inicialmente no New York Times. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/museus-da-europa-comecam-a-reabrir-com-novas-re-gras-para-a-era-da-covid-19.shtml>. Acesso em: jun. 2020.

Notas

* PPGDesign-Universidade Anhembi Morumbi/Grupo de Pesquisa Práticas de Socialização-Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (GPS -FE-USP). E-mail: mirtescmoliveira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7132-0875>.

¹ Tomo a expressão *invenção expositiva* emprestada de texto de Ulpiano Bezerra de Meneses (2013), indicando, da perspectiva do presente texto, a abordagem da narrativa expositiva.

Artigo recebido em janeiro de 2020. Aprovado em março de 2021.