

TODAS AS ARTES



REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 2, Mai.-Ago. 2025
ISSN 2184-38052

EAST ART MAP | TU(O)RNS_AROUND

EAST ART MAP | TU(O)RNS AROUND

EAST ART MAP | TU(O)RNS AROUND

EAST ART MAP | TU(O)RNS AROUND

Lais Rabello de Andrade

i2ADS – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

RESUMO: Esse artigo explora o projeto East Art Map, desenvolvido pelo coletivo IRWIN, situando-o como uma resposta crítica à hierarquia taxonômica da história da arte ocidental universal (Močnik, 2006). O projeto, dividido em duas fases, insere práticas artísticas e conexões do Leste Europeu que antes foram silenciadas. Enquanto prática de pesquisa artística, o East Art Map alinha-se a teorias contemporâneas como *research-based art* (Bishop, 2023) e *educational turn* (Rogoff, 2008). Politicamente, o projeto incorpora o *spatial turn* (Piotrowski, 2012), sublinhando a necessidade de abordar a geopolítica nas práticas artísticas, como um meio de produzir conhecimento que transcende o colonialismo.

Palavras-chave: East Art Map, IRWIN, Neue Slowenisch Kunst, pesquisa artística, spatial turn

ABSTRACT: This article explores the East Art Map project, developed by the IRWIN collective, positioning it as a critical response to the taxonomic hierarchy of universal Western art history (Močnik, 2006). The project, divided into two phases, incorporates into the art historical narrative the artistic practices and connections from Eastern Europe that were previously silenced. As an artistic research practice, the East Art Map aligns with contemporary art theory categories such as *research-based art* (Bishop, 2023) and the *educational turn* (Rogoff, 2008). Politically, the East Art Map integrates the *spatial turn* (Piotrowski, 2012), emphasizing the need to consider geopolitics in the context of artistic practices as a means of producing knowledge that escapes the constraints of colonialism.

Keywords: East Art Map, IRWIN, Neue Slowenisch Kunst, artistic research, spatial turn

RÉSUMÉ: Cet article explore le projet East Art Map, développé par le collectif IRWIN, en le situant comme une réponse critique à la hiérarchie taxonomique de l'histoire de l'art occidental universel (Močnik, 2006). Divisé en deux phases, le projet réinscrit des pratiques artistiques et des connexions de l'Europe de l'Est auparavant réduites au silence. En tant que pratique de recherche artistique, East Art Map s'aligne sur des théories contemporaines telles que la *research-based art* (Bishop, 2023) et l'*educational turn* (Rogoff, 2008). Politiquement, le projet intègre le *spatial turn* (Piotrowski, 2012), soulignant la nécessité d'aborder la géopolitique dans les pratiques artistiques comme un moyen de produire un savoir qui dépasse les structures du colonialisme.

Mots-clés: East Art Map, IRWIN, Neue Slowenisch Kunst, recherche artistique, spatial turn

RESUMEN: Este artículo analiza el proyecto East Art Map, desarrollado por el colectivo IRWIN, situándolo como una respuesta crítica a la jerarquía taxonómica de la historia del arte occidental universal (Močnik, 2006). Dividido en dos fases, el proyecto reinscribe prácticas artísticas y conexiones de Europa del Este que anteriormente habían sido silenciadas. Como práctica de investigación artística, East Art Map se alinea con teorías contemporáneas como la *research-based art* (Bishop, 2023) y el *educational turn* (Rogoff, 2008). Políticamente, el proyecto incorpora el *spatial turn* (Piotrowski, 2012), subrayando la necesidad de abordar la geopolítica en las prácticas artísticas como un medio para producir conocimiento que trascienda las estructuras del colonialismo.

Palabras-clave: East Art Map, IRWIN, Neue Slowenisch Kunst, investigación artística, spatial turn

1. Introdução

O East Art Map é um projeto de pesquisa artística desenvolvido pelo coletivo IRWIN que atua criticamente sobre a hierarquia taxonômica da história da arte ocidental. Inspirado em metodologias próximas à fabulação crítica (Hartman, 2019), o coletivo realiza uma ampla coleta de dados — objetos, artistas e eventos — referentes às práticas artísticas do Leste Europeu, propondo um sistema unificador de linhas de influência e conexões. De caráter colaborativo e aberto, o projeto formula uma forma de produção de conhecimento politicamente engajada, que desafia e desaprende as estruturas coloniais presentes nas narrativas hegemônicas da disciplina. Enquanto prática artística, o East Art Map aproxima-se de tendências contemporâneas ligadas à epistemização da arte (Holert, 2020), como o *educational turn* (Rogoff, 2008) e a *research-based art* (Bishop, 2023), mas o faz a partir dos processos culturais específicos de cada território. Ao enfatizar a dimensão geopolítica das práticas artísticas, o projeto incorpora o conceito de *spatial turn* (Piotrowski, 2012), destacando a necessidade de compreender a história da arte por perspectivas situadas.

Este artigo organiza-se da seguinte forma: primeiro, apresenta o East Art Map como prática do coletivo IRWIN e sua relação com o movimento Neue Slowenische Kunst. Em seguida, analisa a conexão do projeto com as tendências internacionais da pesquisa artística, discute como essas tendências reformulam as noções de pedagogia e educação, e, por fim, situa o East Art Map no debate sobre a geopolítica da história da arte, delineado pelo conceito de *spatial turn* (Piotrowski, 2012).

2. East Art Map: Cartografias críticas e conexões epistêmicas

Fundado em 1983, em Liubliana — então parte da República Socialista Federativa da Iugoslávia — o coletivo IRWIN emerge de uma paisagem cultural marcada por transições políticas, experimentações estéticas e cenas subterrâneas em ebulição. Seus membros — Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek e Borut Vogeljik — eram jovens artistas vindos da vitalidade punk e da arte urbana da época (Huck, s/d, para. 1). Ao lado da banda Laibach, do Scipion Nasice Sisters Theater e do Novi Kolektivizm, o IRWIN tornou-se um dos núcleos fundadores da rede colaborativa e interdisciplinar Neue Slowenische Kunst (NSK), que logo revelaria sua vocação para testar, tensionar e reinventar as formas de imaginar o Estado, a arte e a história.

O NSK consolidou-se como uma prática artística que interroga a formação de identidades nacionais, a definição de fronteiras e as próprias condições de possibilidade do Estado. Desde cedo, o coletivo sugeriu que o Estado funciona menos como entidade geográfica e mais como construção temporal, deslocando a imaginação política para o domínio do

conceptual e do performativo. Essa virada torna-se explícita em 1992, quando o grupo cria o NSK State ^{1.)}— um organismo abstrato que “confere o estatuto de Estado não a um território, mas à mente, cujas fronteiras se encontram em constante mutação” (NSK, s/d, para. 1), e que se define como “um Estado no tempo, um Estado sem território nem fronteiras nacionais, uma espécie de Estado espiritual” (NSK, s/d, para. 2). Após a independência da Eslovênia, o NSK State disseminou-se em exposições internacionais através de instalações que encenavam embaixadas e consulados, como a emblemática NSK Embassy em Moscovo (1995), transformando a diplomacia em dispositivo estético. Transnacional por definição, o NSK State emite passaportes^{2.)} a qualquer pessoa que adira aos seus princípios, expandindo a noção de cidadania para além do reconhecimento jurídico. Em 2017, esse gesto alcançou nova escala com o NSK State Pavilion na 57.^a Bienal de Veneza, comissionado pelo IRWIN, curado por Zdenka Badovinac e Charles Esche e inaugurado com uma conferência de Slavoj Žižek — reunindo mais de duzentos participantes entre artistas, filósofos, estudantes e cidadãos NSK (IRWIN, s/d-b, para. 1).

Para além das colaborações desenvolvidas no âmbito do NSK, o coletivo IRWIN criou um conjunto expressivo de projetos de pesquisa artística que interrogam criticamente a história da arte europeia. O grupo dedica-se, em particular, ao que descreve como “a herança ambivalente das vanguardas históricas e dos regimes totalitários que lhes sucederam, configurando assim a dialética entre vanguarda e totalitarismo” (IRWIN, s/d-a, para. 3), examinando as tensões políticas, estéticas e institucionais que marcaram o século XX. Entre essas iniciativas, destacam-se o papel fundamental do IRWIN na conceção da coleção Arteast 2000+ para a Moderna Galerija^{3.)}, em Liubliana, e o projeto East Art Map, que procura reescrever de forma crítica as estruturas disciplinares da história da arte.

O East Art Map nasce como resposta direta à exclusão persistente — e estruturalmente colonial — das práticas artísticas do Leste Europeu das narrativas hegemónicas da história da arte. Concebido como um dispositivo crítico, o projeto desenvolveu-se em duas fases complementares. A primeira, entre 1999 e 2002, consistiu na recolha sistemática de dados primários — artistas, artefactos, eventos — relativos ao período de 1945 a 2000, estabelecendo um terreno comum para práticas frequentemente fragmentadas por fronteiras políticas e epistemológicas. A segunda fase, entre 2002 e 2005, concentrou-se no escrutínio crítico desse corpus através de ensaios comissionados, que procuravam iluminar, tensionar ou reconfigurar as relações possíveis entre os diferentes contextos locais e o panorama artístico internacional. Ambas as fases convergem na publicação East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe (IRWIN, 2006), que sintetiza este gesto de reinscrição histórica e propõe uma nova cartografia para a arte do Leste Europeu^{4.)}.

¹⁾ Website oficial do NSK State, concebido como espaço arquivístico e performativo que sustenta o Estado em tempo: <https://nskstate.com/>

²⁾ A emissão do passaporte NSK — gesto performativo e dispositivo institucional que encarna a cidadania do Estado em tempo — está disponível em: <https://passport.nsk.si>

³⁾ A coleção Arteast 2000+ — concebida como infraestrutura curatorial para reinscrever práticas artísticas do Leste Europeu no cânone contemporâneo — está disponível em: <https://www.mg-lj.si/en/collections/>

⁴⁾ A primeira fase do East Art Map estrutura a recolha de práticas artísticas a partir de sistemas nacionais — uma grelha geopolítica que revela tanto a persistência de categorias pós-socialistas quanto a necessidade, reconhecida posteriormente pelo IRWIN, de tensionar os limites dessa abordagem. Os países incluídos são: Albânia, Alemanha Oriental, Bósnia-Herzegovina, Bulgária, Croácia, Eslováquia, Eslovênia, Estónia, Hungria, Letónia, Lituânia, Moldávia, Polónia, República da Macedónia, República Tcheca, Romênia, Rússia, Sérvia e Montenegro.



Figura 1: Ilustração do East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe, editado pelo IRWIN, indicando a área geográfica abrangida pelo projeto

Fonte: IRWIN, East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe (Afterall Books, 2006).

Segundo o IRWIN (2006: 11), o Leste Europeu não dispõe de um sistema referencial unificado que organize eventos e artefactos historicamente relevantes; em vez disso, emergem constelações fragmentadas, moldadas por fronteiras nacionais e por necessidades locais. Por vezes, esses fragmentos coexistem em “sistemas duplos”, onde narrativas oficiais convivem com “histórias e narrativas sobre arte e artistas que se opunham ao *establishment* artístico oficial” (IRWIN, 2006: 11), revelando uma tensão permanente entre institucionalização e dissidência. A primeira parte do East Art Map foi formalizada em 2001, em colaboração com a revista *New Moment*, que dedicou uma edição íntegra ao projeto. O objetivo desta fase inaugural era apresentar artistas, eventos e artefactos relevantes para cada país, delineando relações potenciais entre diferentes contextos do Leste Europeu e, assim, esboçar uma ecologia epistemológica da região (IRWIN, 2006: 12)⁵). Com base nesse levantamento, o projeto estruturou-se em quatro regras orientadoras:

1. Principais acontecimentos artísticos ou obras de arte que tenham influenciado as práticas artísticas em determinados países, acompanhados de uma breve descrição.
2. As razões pelas quais esses acontecimentos e artefactos tiveram tal impacto, bem como os tipos de reflexão e pensamento sobre a arte, ou através da arte, que os tornaram possíveis.
3. A data da sua ocorrência ou criação, bem como a respetiva documentação, sempre que disponível.
4. A sua relação (semelhanças e diferenças) com as práticas artísticas internacionais contemporâneas. (IRWIN, 2006: 12)

⁵) Devido às limitações do formato impresso da revista *New Moment*, o IRWIN lançou em 2002 um CD-ROM do East Art Map — um suporte digital que funcionou como infraestrutura expandida para o projeto e ampliou a circulação das relações propostas pelos editores. O CD-ROM foi desenvolvido com o Renderspace–Pristop Interactive e o Karl Ernst Osthaus-Museum (Hagen, Alemanha).

A estrutura visual do East Art Map funciona como uma sintaxe própria, concebida para tornar legíveis as múltiplas relações históricas que atravessam o campo artístico do Leste Europeu. Os círculos amarelos assinalam entradas propostas por artistas, curadores ou sociólogos; as linhas vermelhas indicam conexões que emergem diretamente das quatro regras metodológicas do projeto; e as linhas azuis correspondem a relações construídas no momento da composição gráfica. As cruzes e os números identificam esses cruzamentos, permitindo visualizar padrões de influência, afinidade e fratura (IRWIN, 2006: 17). As setas a preto, por sua vez, marcam esferas de interação que atravessam diferentes contextos e temporalidades, sugerindo movimentos que escapam a uma historiografia linear. Esta gramática gráfica mantém, assim, um registo visual das camadas, tensões e articulações que constituem o desenvolvimento artístico da região.

Os elementos que compõem o mapa — eventos, artistas e artefactos — foram selecionados por editores convidados pelo IRWIN, escolhidos tanto pela sua trajetória académica e pessoal quanto pela familiaridade com contextos artísticos específicos. Cada uma dessas entradas aparece no mapa sob a forma de um círculo (Figura 2)⁶⁾. Como explica o coletivo, “foi solicitado aos editores colaboradores não apenas que seleccionassem até dez obras ou momentos artísticos cruciais, mas também que identificassem e definissem as influências e as relações entre os artistas selecionados, tanto a nível local como internacional” (IRWIN, 2006: 13). As relações identificadas pelos editores são visualizadas através das linhas vermelhas que conectam as diferentes entradas (Figura 3)⁷⁾. A partir dessas conexões, o IRWIN reconheceu a presença de movimentos e estilos artísticos mais amplos, representados no mapa pelas linhas azuis. Segundo o grupo, “para além da linha de autoria anónima, foi-nos também possível traçar a linha de Moscow Conceptualism⁸⁾, a line of Sots-Art⁹⁾. Posso também adaptar ao vocabulário específico de autores como Boris Groys ou ao contexto do NSK.” (IRWIN, 2009: 13).

⁶⁾ Disponível em: <https://www.irwin-nsk.org/works-and-projects/east-art-map/>, acesso em 31/06/2025 às 14:00.

⁷⁾ Disponível em: https://pinchukartcentre.org/en/photo_and_video/photo/7573, acesso em 31/06/2025 às 14:00.

⁸⁾ O termo “Conceitualismo de Moscovo”, formulado por Boris Groys, descreve um conjunto de artistas ativos em Moscovo cuja prática articulava crítica institucional, consciência narrativa e estratégias de distanciamento próprias do contexto soviético tardio, tendo Ilya Kabakov como figura central. Groys denominou inicialmente o movimento como “Moscow Romantic Conceptualism”, sublinhando sua diferença estrutural em relação ao conceitualismo ocidental — sobretudo à vertente linguístico-analítica de Joseph Kosuth. Cf. Groys (2009).

⁹⁾ “Sots-Art” é o termo cunhado para descrever práticas artísticas soviéticas dos anos 1970 que apropriavam, deslocavam e ironizavam simultaneamente os códigos do realismo socialista e da Pop Art ocidental. Essa operação dupla produzia uma crítica incisiva tanto à estética da propaganda estatal quanto à lógica mercantilista da cultura de massas. Vide: <https://arzamas.academy/materials/1235>



Figura 2: Zoom no East Art Map que demonstra como as entradas de artistas, objetos e eventos são representadas graficamente no mapa

Fonte: IRWIN.

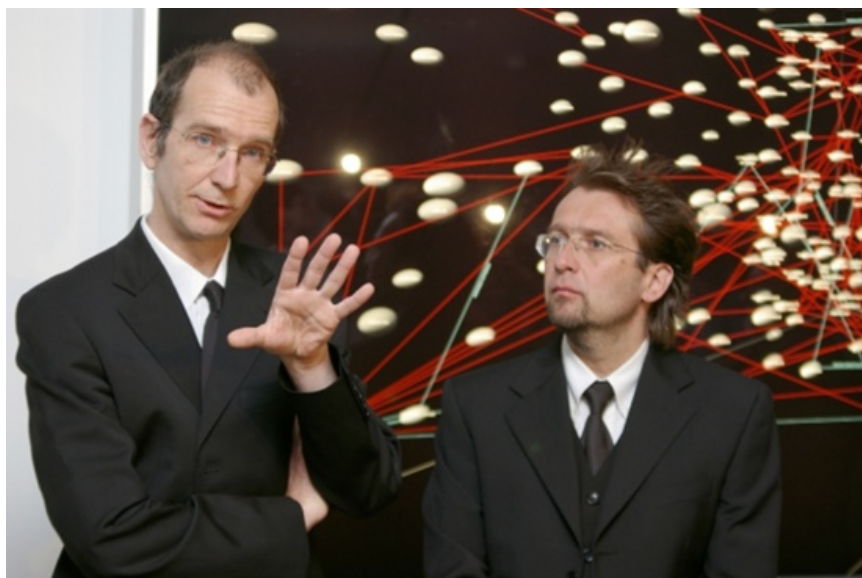


Figura 3: O coletivo IRWIN apresentando o East Art Map em exposição, mostrando a distribuição gráfica das linhas que conectam os diferentes pontos de entrada

Fonte: Pinchuk Art Center.

Na segunda fase do East Art Map, o projeto passou a testar o próprio terreno que havia construído: verificar dados, tensionar escolhas e expandir as conexões inicialmente propostas. Como descreve o coletivo, “esta parte consiste em: (a) um website; (b) investigação em colaboração com uma rede de universidades; (c) investigação e reflexão por parte de especialistas sobre a relação entre a produção artística do Leste e do Oeste; e (d) a exposição East Art Map” (IRWIN, 2006: 13). Trata-se de um movimento que desloca o projeto do domínio do levantamento empírico para uma investigação epistemológica mais ampla, situando-se dentro de uma tendência contemporânea de compreender a prática artística como modo de produção de conhecimento. Essa orientação — que atravessa debates atuais sobre arte, pesquisa e metodologia — é tematizada por diversos teóricos e filósofos da arte contemporânea, cujos enquadramentos variam conforme seus pontos de entrada, mas convergem na percepção de que a arte não apenas reflete conhecimento, mas participa ativamente de sua produção e transformação.

Na enumeração que o IRWIN estabelece para a segunda fase do East Art Map, torna-se possível perceber como o projeto começa a gravitar em torno de debates mais amplos sobre produção de conhecimento na arte contemporânea. O item (a), dedicado ao desenvolvimento de um website, dialoga com a reflexão de Bishop (2023) sobre o papel das tecnologias digitais na constituição da research-based art, em que a prática artística opera como plataforma de investigação. O ponto (b), investigação em articulação com uma rede de universidades, aproxima-se das problematizações de Steyerl (2010) acerca da transformação da pesquisa artística em disciplina acadêmica — um processo que, ao mesmo tempo em que legitima certas práticas, também as submete a novas formas de normatividade institucional. Já o item (c), investigação e reflexão desenvolvidas por especialistas acerca da relação entre a produção artística do Leste e do Ocidente, articulado ao destaque dado a (d), the exhibition, inscreve o projeto em debates centrais sobre a lógica classificatória da história da arte, tal como problematizada por Močnik (2006), que evidencia como as taxonomias disciplinares reiteram regimes de visibilidade e invisibilidade sob a aparência de neutralidade. Essa articulação, vinculada ao reconhecimento das determinações geopolíticas que moldam práticas artísticas — eixo estruturante do spatial turn, que questiona a universalidade dos mapas culturais — aproxima o East Art Map de uma crítica mais profunda às geografias do saber. Ao enfatizar (d) the exhibition, o IRWIN dialoga diretamente com Piotrowski (2012), para quem a exposição não é apenas o dispositivo de apresentação de obras, mas uma forma de escrita histórica: um método capaz de reorganizar narrativas, redistribuir centralidades e propor novas cartografias críticas¹⁰).

¹⁰) Disponível em <https://aplusa.it/offsite/venice-international-performance-art-week/>, a acesso em 31/06/2025 às 14:00.



Figura 4: Vista da instalação do East Art Map na Venice International Performance Art Week, em Veneza, 2017

Fonte: Aplusa.

3. East Art Map e a epistemização da arte: Plataformas, hipertextos e fabulações

O East Art Map, especialmente em sua segunda fase, não se limita a ampliar as conexões entre práticas artísticas do Leste Europeu: ele passa a formular protocolos para a produção, circulação e validação do conhecimento sobre essas mesmas práticas. Com isso, o projeto se inscreve em um movimento mais amplo da arte contemporânea, no qual a dimensão epistêmica deixa de ser uma consequência para tornar-se o próprio centro da operação artística. Ao recorrer a plataformas digitais, metodologias colaborativas e exercícios de revisão crítica da história da arte, o East Art Map aproxima-se dos debates sobre a tradução das práticas artísticas para o campo da epistemologia. É nesse horizonte que autores como Holert (2020) e Bishop (2023) interrogam o modo como a arte assume funções investigativas, documentais e cognitivas, reposicionando o artista como produtor — e não apenas ilustrador — de conhecimento.

De acordo com Holert (2020: 7–8), as últimas décadas testemunharam uma mobilização crescente da noção de conhecimento pelas práticas artísticas, que passam a substituir categorias tradicionalmente associadas ao campo estético — como belo, estilo e gênero — por termos oriundos do vocabulário epistêmico, tais como conhecimento, evidência e pesquisa. O autor lembra que, embora desde o século XVII as academias de Belas Artes

tenham codificado interfaces entre arte e saber literato, sobretudo por meio de disciplinas como a história da arte, o conhecimento raramente foi entendido como eixo central do processo criativo. Ao contrário: durante muito tempo, arte e epistemologia foram posicionadas como domínios antagônicos. Na arte contemporânea, contudo, Holert (2020: 7) identifica “a tendência para abordar e testar a capacidade da arte de tomar o conhecimento como seu objeto e de operar em termos epistêmicos”, indicando uma transformação profunda na forma como a arte produz, organiza e disputa regimes de saber.

Para Bishop (2023), a atitude epistêmica da arte está intrinsecamente ligada à democratização e à popularização da internet a partir da década de 1990. A autora identifica na instalação *Import/Export Funk Office* (1992–1993), de Renée Green — Figura 5^{11.)} — o primeiro exemplo dessa virada, que ela denomina *research-based art*. Na obra, Green organiza um arquivo de materiais mediáticos diversos sobre a diáspora africana, convidando o visitante a produzir associações livres e a compor novas narrativas a partir do contato com a documentação apresentada. Em 1995, a artista lançou um CD-ROM com o conteúdo da instalação, afirmando que sua pesquisa se ajustava de forma mais adequada ao ambiente digital, dado que sua lógica organizativa operava segundo princípios de hipertextualidade^{12.)}. Ainda assim, a versão física da obra continuou a circular e segue sendo remontada — sua instalação mais recente ocorreu em 2024, no MOCA (Los Angeles).



Figura 5: Instalação *Import/Export Funk Office*, de Renée Green, em exposição no Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurique

Fonte: Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurique.

^{11.)} Disponível em: <https://migrosmuseum.ch/en/exhibitions/jetzt-in-renee-greens-playlist-zum-werk-import-export-funk-office-rein hoeren>, acesso em 31/06/2025 às 14:00.

^{12.)} O hiperlink constitui um princípio estruturante dos ambientes digitais, permitindo a navegação não linear entre fragmentos de informação e criando percursos associativos que escapam à lógica sequencial do texto impresso. Sua função vai além do mero acesso a conteúdos adicionais: ele opera como dispositivo epistemológico que reorganiza relações, hierarquias e modos de leitura, aproximando-se de formas rizomáticas de construção e circulação do conhecimento.

A análise de Bishop (2023) sobre a *research-based art* evidencia que essa prática está profundamente imbricada nos avanços da tecnologia digital, que reconfiguram modos de exibição, estratégias de organização/acumulação e formas de espacialização da informação. Nesse sentido, o East Art Map torna-se exemplar ao recorrer simultaneamente a um CD-ROM e a um website como infraestruturas de mapeamento, permitindo a circulação não linear dos dados e favorecendo a montagem de novas relações e narrativas por parte do público. Essa lógica interativa, fundada em hipertextualidade e fluidez informacional, aproxima o projeto de um paradigma em que a própria obra se comporta como um ambiente de pesquisa. Como enfatiza Bishop, a instalação artística baseada em pesquisa “não pode ser entendido de forma isolada relativamente aos desenvolvimentos contemporâneos no domínio das tecnologias digitais” (Bishop, 2023: para. 7).

Como argumenta Bishop (2023), o desenvolvimento da pesquisa artística não pode ser desvinculado dos avanços tecnológicos, que introduzem novas formas de organizar, apresentar e navegar o conhecimento. Essa relação torna-se evidente no East Art Map, cuja trajetória, tal como no projeto de Renée Green, desloca-se do espaço expositivo físico para a virtualidade de um CD-ROM e de um website. No caso do IRWIN, o site assume papel central ao “guiando os visitantes ao longo dos últimos sessenta anos da história das artes visuais na Europa de Leste”, permanecendo “aberto à incorporação de novas contribuições por parte do público” (IRWIN, 2006: 15). Assim como na instalação de Green, em que o público é convidado a produzir suas próprias conexões entre fragmentos midiáticos, o East Art Map transforma o visitante em coeditor de uma história da arte do Leste Europeu — uma narrativa aberta, processual e continuamente reescrita.

Ao descentralizar a autoria e incorporar múltiplas vozes, a prática do IRWIN aproxima-se da noção de fabulação crítica formulada por Saidiya Hartman (2019). Para Hartman, fabular criticamente não é preencher o arquivo, mas escutar suas omissões e produzir narrativas especulativas capazes de reinscrever subjetividades apagadas pelas formas hegemônicas de documentação histórica. Trata-se de um gesto que, mais do que recuperar o que foi silenciado, expõe a própria violência do apagamento, iluminando os limites do que pode ser registrado. No East Art Map, essa fabulação crítica manifesta-se na criação de uma plataforma aberta, dinâmica e participativa, em que novos relatos, interpretações e vínculos podem surgir continuamente. A história da arte deixa então de operar como narrativa fixa e linear, transformando-se em um campo fluido e inacabado — um espaço de fabulações e refabulações constantes, onde a leitura crítica do passado se torna inseparável da imaginação de outros futuros possíveis.

4. East Art Map, pedagogias radicais e o *educational turn*

Os processos de fabulação e refabulação ativados pelo East Art Map desenvolvem-se em sintonia com transformações estruturais mais amplas ocorridas no interior das instituições de ensino superior e das disciplinas acadêmicas. Desde o pós-estruturalismo, a reconfiguração dos modos de leitura, de autoria e de produção de saber abriu espaço para o surgimento de campos como os estudos feministas e decoloniais, que deslocaram as fronteiras do que pode ser reconhecido como conhecimento legítimo. Nesse contexto, a crescente aproximação entre universidades e práticas artísticas desempenha um papel decisivo na epistemização da arte, ao legitimar a pesquisa artística como um modo próprio — situado, parcial e crítico — de produzir e disputar regimes de saber.

Embora a *research-based art* encontre precedentes no documentário, no filme-ensaio e no conceitualismo, sua consolidação como paradigma está profundamente ligada ao surgimento dos programas de doutoramento em artes, na década de 1990, sobretudo na Europa Ocidental e nos Estados Unidos^{13.}). Como observa Bishop (2023), ao contrário dos programas de Master of Fine Arts, esses doutorados demandavam que a prática artística fosse acompanhada por escrita acadêmica, instaurando uma relação de subordinação da linguagem visual à discursiva. Essa exigência introduziu um novo *modus operandi* na economia sensível da produção artística, gerando efeitos que extrapolaram o espaço universitário: mesmo artistas que não ingressaram nesses programas passaram a operar sob a influência desse paradigma intelectual, no qual a arte é convocada a legitimar-se também como forma de conhecimento.

Esse novo paradigma intelectual transformou profundamente a prática da pesquisa artística ao institucionalizá-la no interior das universidades. Para Steyerl (2010), a crescente regulamentação acadêmica em torno da pesquisa artística corre o risco de convertê-la em uma disciplina formal, sujeita às mesmas lógicas que, historicamente, a marginalizaram. Se, por um lado, a institucionalização oferece uma moldura crítica mais robusta e garante legitimidade à prática, por outro, pode restringir sua potência experimental ao submeter a produção artística a parâmetros acadêmicos de validação — tais como relevância, inovação formal, estilo ou filiação a movimentos específicos. No contexto do East Art Map, esse processo é ambivalente: reforça a credibilidade do projeto como gesto de reescrita historiográfica, mas simultaneamente condiciona os modos pelos quais essa reescrita pode ocorrer, reinscrevendo-a nas mesmas categorias disciplinares que o IRWIN procura tensionar.

A institucionalização da pesquisa artística e sua adequação aos parâmetros da história da arte podem, por um lado, ser percebidas como restrições; por outro, permitem compreender esse processo como um exercício de tradução, no qual os métodos da pesquisa artística adentram o campo historiográfico e reconfiguram suas operações internas. No East Art Map, essa negociação entre limite e possibilidade transforma o gesto investigativo do coletivo IRWIN em uma prática performativa: em vez de uma coleta passiva de dados sobre a arte do Leste Europeu, o projeto opera como uma intervenção na própria disciplina, deslocando fundamentos como a evolução formal, a busca de autonomia ou a pretensão universalista. Tal performatividade faz com que East Art Map, pesquisa artística e história da arte se aproximem como variantes de uma mesma linguagem crítica. Nesse sentido, embora Groys (2009) utilize o termo *linguistic turn* para descrever a tradução de um regime econômico capitalista para um modelo socialista, sua reflexão ilumina o modo como processos de tradução entre sistemas distintos — econômicos ou epistêmicos — reconfiguram as formas de compreender e organizar o mundo^{14.}).

^{13.}Para uma discussão aprofundada sobre a emergência e os impactos dos programas de doutoramento voltados a artistas — e sobre como eles reconfiguraram a relação entre prática artística, escrita acadêmica e regimes de validação institucional — ver: Elkins, J. (Ed.). (2014). *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. New Academia Publishing.

^{14.} Em *The Communist Postscript* (2010), Groys emprega o termo *linguistic turn* para descrever a linguagem como força capaz de mediar e traduzir mundos econômicos divergentes — o capitalista e o socialista. Ainda que distante do campo da história da arte, essa reflexão ilumina o modo como qualquer operação de tradução entre sistemas de saber pode gerar deslocamentos profundos, tornando visíveis as fissuras e reconfigurações que ocorrem quando um regime epistêmico se dobra sobre outro.

Ao atravessar esse processo de tradução, a pesquisa artística assume um caráter paradoxal: é, ao mesmo tempo, criação artística (arte) e escrutínio crítico da história da arte (não-arte). Como observa Groys (2008: 100), “a práxis artística apenas é reconhecida enquanto tal quando se constitui de forma paradoxal. Se uma obra se apresenta como arte, tende a ser percebida não como arte, mas como kitsch. Se, pelo contrário, a arte se apresenta como não-arte, ela é simplesmente não-arte. Para ser reconhecida enquanto arte, a arte tem de se apresentar, em simultâneo, como arte e como não-arte”. Esse duplo movimento — parecer arte e não-arte simultaneamente — permeia grande parte da *research-based art*, já que, ao substituir categorias estéticas por categorias epistemológicas, as práticas artísticas passam a operar segundo lógicas próprias das práticas de verdade. No caso do East Art Map, o IRWIN trabalha precisamente nessa tensão: embora seu gesto seja epistemológico, voltado à reescrita da história da arte (não-arte), o projeto é também concebido como objeto capaz de circular no espaço expositivo (arte), performando essa ambivalência constitutiva.

No caso do East Art Map, embora a preocupação do IRWIN seja essencialmente epistemológica — isto é, reescrever a história da arte do Leste Europeu (não-arte) — há também a intenção de que o projeto opere como objeto expositivo (arte). Essa condição híbrida aproxima-se do conceito de obra paradoxal formulado por Groys (2008), para quem a força da arte contemporânea reside precisamente na capacidade de encarnar uma autocontradição radical, sustentando simultaneamente tese e antítese. Assim, o East Art Map se apresenta tanto como gesto de reconstrução historiográfica quanto como obra artística, performando a ambivalência entre arte e não-arte que estrutura grande parte da produção atual. É nesse sentido que a formulação de Groys ganha densidade, ao afirmar que “mesmo as obras de arte mais radicalmente unilaterais podem ser reconhecidas como pertinentes na medida em que contribuam para reconfigurar o desequilíbrio das relações de poder no campo artístico como um todo” (Groys, 2008: 4).

A tendência observada nas exposições de arte contemporânea — em que objetos e práticas híbridas atravessam a fronteira entre criação artística e produção educacional — tem sido amplamente associada ao chamado *educational turn*. Nesse cenário, tanto as instituições de ensino quanto as práticas artísticas passam por transformações que as aproximam de uma produção crítica de conhecimento. Rogoff (2008) argumenta que, nas últimas décadas, a pedagogia tornou-se uma preocupação central da arte contemporânea, convertendo museus, galerias e exposições em espaços de aprendizagem coletiva e de experimentação crítica. Para a autora, “at its best, education forms collectivities – many fleeting collectivities that ebb and flow, converge and fall apart. These are small ontological communities propelled by desire and curiosity, cemented together by the kind of empowerment that comes from intellectual challenge” (Rogoff, 2008: 4).

No East Art Map, essa preocupação com a formação de uma comunidade ontológica impulsionada pelo desejo e curiosidade permeia as diversas fases do projeto, desde a recolha pelos editores na fase um até contribuição contínua do público no site. Ao aproximar a pesquisa artística das práticas pedagógicas ativas, o projeto não apenas dialoga com a epistemização da arte contemporânea, mas também se relaciona diretamente com o *educational turn*. As barreiras que tradicionalmente separam a pesquisa, o ensino e a prática artística tornam-se fluidas e transponíveis. Essa fluidez é reforçada pela criação de espaços alternativos de democratização do conhecimento, seja por meio do CD-ROM ou do website, reconfigurando o que se entendia como conhecimento e redefinindo os limites da história da arte hegemônica.

Para que as práticas artísticas e educacionais se tornem verdadeiramente inclusivas, desafiando os antigos sistemas de pensamento coloniais que ainda revigoram nos contextos disciplinares, é necessário que aconteça um processo de desaprendizagem. Sternfeld (2016) argumenta que a educação crítica deve necessariamente passar por esse processo de “desaprender”, ou seja, de desconstruir e questionar os sistemas de conhecimento coloniais que reforçam exclusões, atuando criticamente sobre eles. Em uma crítica ao *educational turn*, Sternfeld (2016: 5) afirma: “a “viragem educativa” na curadoria opera como uma viragem dirigida exclusivamente aos curadores, instrumentalizando a “educação” enquanto conjunto de protocolos e elidindo as suas complexas tensões internas relativas às noções de possibilidade e transformação”. No entanto, o trabalho do coletivo IRWIN não instrumentaliza práticas pedagógicas para o discurso curatorial, mas expõe as contradições internas da história da arte, questionando seus protocolos e abrindo caminho para uma fabulação crítica que expande o conhecimento sobre as práticas artísticas do Leste Europeu e, também, desafia o entendimento tradicional de uma história da arte universal.

O East Art Map não apenas inclui práticas artísticas marginalizadas do Leste Europeu, mas também desafia ativamente as narrativas hegemônicas que dominam a história da arte. Em vez de um processo pontual de desaprendizagem, o projeto propõe um dismantelamento contínuo das estruturas epistemológicas ocidentais. Através da participação ativa do público e da criação de um espaço para o intercâmbio de conhecimento, o East Art Map fomenta uma pedagogia crítica. Ele se compromete tanto com a expansão do conhecimento quanto com a necessidade de questionar e desconstruir as bases coloniais da história da arte, criando um novo campo de práticas artísticas e educacionais que cruzam fronteiras disciplinares de forma inclusiva e decolonial.

5. O East Art Map: *spatial turn* e a reconfiguração da exposição de arte

Embora o East Art Map dialogue com tendências metodológicas internacionais — como a *research-based art* e o *educational turn* — o projeto evidencia a necessidade de considerar os vetores geopolíticos que moldaram a constituição da história da arte enquanto disciplina. Sua intervenção dirige-se ao apagamento sistêmico das práticas do Leste Europeu e, para compreender tal apagamento, torna-se essencial refletir sobre as hierarquias culturais que estruturam o campo. Močnik (2006: 343) argumenta que os pares “Oriental/Ocidental” ou “Leste/Oeste” não designam uma oposição simples, mas uma hierarquia taxonômica: para que um objeto artístico do Leste Europeu seja reconhecido pelas categorias ocidentais da história da arte, ele deve primeiro ser marcado como “oriental” ou “do Leste”, isto é, colocado em posição subalterna. Esse rebaixamento não é exclusivo do Leste Europeu; incide, de maneira ainda mais intensa, sobre os países do Sul Global. O resultado, como afirma Močnik (2006: 344), é que “por um lado, apresenta-se uma pluralidade de narrativas históricas inscritas no horizonte de uma universalidade autossuficiente; por outro, uma pseudo-história unitária, heterogeneamente estruturada, em analogia com as narrativas que compõem o polo universal”.

A dicotomia entre as formas que a história da arte assume após 1989 é amplamente debatida na literatura ocidental, sobretudo por Hans Belting. Para o autor (Belting, 2003: 101), a unidade presumida da história da arte ocidental se desfaz com a queda do comunismo, uma vez que grande parte dessa unidade havia sido edificada em oposição simbólica à Europa Oriental. Como observa Belting, “uma cultura vivia às custas da outra, ou talvez com a ajuda dela. Com o término dessa postura de hostilidade tornou-se difícil para ambas as culturas

sobreviver na autorreferência anterior. A arte delas estava inserida numa tradição histórica em que eram incompatíveis entre si” (Belting, 2003: 101). Segundo o autor (Belting, 2003: 101-102), essa suposta incompatibilidade foi alimentada pela crença ocidental de que a modernidade em países como a Rússia teria sido interrompida — ideia que ele rejeita, argumentando que a modernidade não desaparece, mas continua de forma vigorosa na arte dissidente produzida no interior do Bloco Soviético.

Para Groys (2008: 1), a relação de oposição que estrutura a arte moderna não deve ser entendida como um confronto externo entre tradições culturais — como na análise comparativa proposta por Belting (2003) — mas como um princípio interno à própria modernidade. Cada movimento artístico moderno carrega consigo o seu contramovimento, de modo que tese e antítese coexistem num estado de equilíbrio. A arte moderna, argumenta Groys (2008: 2), é um campo configurado por essa crença no balanço de poder, característica de um mundo moderno, ateu e humanista que projetou no domínio artístico o ideal de uma paridade entre forças opostas. Nesse sentido, o que define a modernidade artística é justamente a centralidade dessa questão do equilíbrio. Assim, tanto a produção oficial dos Estados totalitários quanto as manifestações dissidentes são, para Groys (2008: 4), igualmente modernas, pois partilham a mesma convicção no equilíbrio entre poderes antagônicos.

Como argumenta Groys (2008), a arte que se coloca a serviço de um equilíbrio de poder dinâmico e revolucionário inevitavelmente assume um caráter de propaganda política. “Such art does not reduce itself to the representation of power — it participates in the struggle for power that it interprets as the only way in which the true balance of power could reveal itself” (Groys, 2008: 4). Essa formulação é particularmente pertinente para compreender tanto a arte oficial quanto a arte dissidente produzida em contextos totalitários, nas quais a prática artística desempenhava um papel ideológico explícito, funcionando como instrumento de reforço ou contestação do regime. Em contraste, nos países capitalistas, a arte percorreu outro trajeto: tornou-se commodity, um objeto de consumo cultural despolitizado — deslocando-se da arena do confronto ideológico para a lógica mercantil que pauta o mercado de arte.

Essa distinção entre contextos contribuiu para a consolidação de uma narrativa dominante da história da arte que, influenciada pelo mercado capitalista, privilegiou a arte como mercadoria e naturalizou essa perspectiva como cânone do modernismo. Como observa Groys (2008: 5), após o colapso do regime socialista no Leste Europeu, “o sistema comercial de produção e distribuição da arte passou a sobrepor-se ao sistema político, tornando a própria noção de arte praticamente indissociável da lógica do mercado da arte”. Como consequência, práticas artísticas politicamente motivadas foram sendo excluídas do campo institucionalmente reconhecido da arte, enquanto produções não mercadológicas foram relegadas à periferia do discurso ocidental — reforçando, assim, a supremacia da narrativa capitalista e sua versão hegemônica da história da arte.

Diferentemente de Belting (2003), que interpreta a relação entre as produções artísticas do Ocidente e do Oriente como uma “contra-imagem”, isto é, como sistemas que se definem mutuamente por oposição, Groys (2008) propõe outra leitura: a inclusão ou exclusão de determinados objetos artísticos decorre do triunfo da economia cultural capitalista sobre a socialista. Belting (2003: 106) descreve esse processo a partir de uma metáfora de assimilação desigual: “A cultura ocidental, que pode reservar para si o valor ideal da liberdade e o valor material do capital, parece tornar-se hoje a herdeira universal da história

que simplesmente engole a outra cultura, a qual se encontra prejudicada de muitas maneiras”. Embora Belting (2003) também reconheça essa vitória da cultura ocidental, ele a entende como o gesto de uma cultura universal que absorve outra cultura que igualmente aspirava à universalidade — ao passo que, para Groys (2008), o mecanismo decisivo é a hegemonia do mercado capitalista como força reguladora do campo artístico.

A pergunta acerca do que deve ser a Europa está hoje completamente aberta, mas já está decidido que a Europa, no seu novo traçado de fronteiras, não poderá evitar por muito mais tempo o tema Ocidente e Europa Oriental, o qual também deveria ser o tema de uma história da arte de duas vozes ainda não escrita. (Belting, 2003: 114).

O East Art Map posiciona-se como uma resposta crítica às leituras dualistas e hierarquizantes presentes em autores como Belting, que historicamente moldaram a narrativa ocidental da história da arte. Em vez de reproduzir a dicotomia Oriente/Ocidente, o projeto evidencia a complexidade de um campo composto por múltiplas vozes, muitas delas silenciadas, deslocadas ou ignoradas ao longo do tempo. Ao afirmar que a história da arte do Leste Europeu não pode ser compreendida dentro de um enquadramento binário, o East Art Map reivindica uma abordagem polifônica, capaz de reconhecer subjetividades, trocas transversais e influências recíprocas entre territórios heterogêneos. Longe de se limitar às oposições tradicionais — arte “oficial” versus “dissidente”, ou produção “de mercado” versus “politicamente engajada” — o projeto cartografa camadas simultâneas de produção artística que desestabilizam essas categorias. Assim, o East Art Map não apenas desafia as fronteiras estabelecidas pelas narrativas ocidentais, como também propõe uma nova cartografia da arte global que recusa qualquer designação fixa de centro e periferia. Ele incita a reconsiderar as histórias que contamos, mostrando que as práticas artísticas do Leste Europeu — assim como as do Sul Global — só podem ser plenamente compreendidas quando acolhemos uma multiplicidade de vozes e perspectivas em constante negociação.

Essa crítica à visão dualista do mundo também é desenvolvida por Piotr Piotrowski (2012) em *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Partindo das formulações de Belting (2003), Piotrowski propõe o conceito de *spatial turn* para repensar a geopolítica da história da arte e analisa, nesse contexto, a resposta do coletivo IRWIN à exposição Europa, Europa (1994). Após o fim da Guerra Fria, uma série de exposições emblemáticas — Europa, Europa, Manifesta 1, Manifesta 2, Interpol, After the Wall — buscou apresentar ao mundo a imagem de uma Europa renovada e unificada. Como observa Sapija (2021: 194), “a Europa Ocidental, face a crises de “sentido” e “identidade” decorrentes do colapso do seu principal contraponto ideológico, aguardava uma reenergização cultural vinda do Leste, projetando a possibilidade de um despertar cultural proveniente de territórios até então não explorados”. Para Sapija (2021: 195), apesar de seus discursos curatoriais divergirem significativamente, essas exposições partilhavam quatro categorias estruturantes — universalização, confrontação, cosmopolitização e problematização — que moldaram a tentativa de reinscrever o Leste Europeu no imaginário artístico global.

A exposição Europa, Europa (1994), curada por Ryszard Stanislaw, representou um dos mais ambiciosos esforços curatoriais para instituir uma ideia de universalidade na produção artística do Leste Europeu. Reunindo cerca de 700 trabalhos de mais de 200 artistas, o projeto abarcava um amplo espectro de linguagens — artes visuais, teatro, música, literatura e arquitetura — e foi apresentado em Bonn, no recém-inaugurado Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Como observa Czubak (apud Sapija, 2021: 199), “o discurso

curatorial de Europa, Europa refletia as mensagens políticas dominantes da época, enfatizando a “construção de pontes”, a “superação das clivagens Leste-Oeste” e a conceção da cultura europeia enquanto totalidade”. No entanto, para Piotrowski (2012: 15), embora centrada na produção do Leste Europeu, a exposição enquadrava essas obras dentro do referencial universalizante da história da arte ocidental, impossibilitando o reconhecimento das especificidades culturais e dos contextos locais — frequentemente descartados como “provincianos” — que moldavam essas práticas artísticas.

Como resposta direta a essa determinação geopolítica, o coletivo IRWIN iniciou uma colaboração com a Moderna Galerija + Museu de Arte Moderna de Liubliana, com o objetivo de constituir um acervo dedicado às vanguardas do Leste Europeu do pós-guerra — esforço que resultou na coleção Arteast 2000+ (MG+MSUM, n.d.). Para Piotrowski (2012: 17), a participação do IRWIN nesse projeto funcionou como o impulso inicial para aquilo que posteriormente se tornaria o East Art Map. O autor observa que, mesmo em iniciativas consideradas amplas e canônicas — como a coletânea *Art Since 1900*, editada por Hal Foster, Rosalind Krauss et al. — as produções artísticas do Leste Europeu permanecem subordinadas a uma hierarquia taxonômica ocidental, tal como descrita por Močnik (2006). Em outras palavras, os pressupostos tácitos da geopolítica da arte moderna raramente são questionados, o que impede o reconhecimento pleno do significado histórico desses territórios e das práticas artísticas ali desenvolvidas. Como afirma Piotrowski (2012: 27), “o modernismo e as suas mutações — o antimodernismo e o pós-modernismo — configuraram-se como fenómenos intrinsecamente ocidentais e, por conseguinte, foram investidos, a partir de uma perspetiva modernista, de um alcance universal”.

O *spatial turn* emerge, assim, como uma tentativa de dissolver a hierarquia taxonômica presente na história da arte, revelando as geo-histórias dos lugares e reconhecendo a geopolítica como elemento central na análise das práticas culturais. O East Art Map alinha-se diretamente a esse paradigma ao reconfigurar narrativas historiográficas por meio de uma perspectiva situada, atenta às especificidades territoriais e às condições materiais de produção artística no Leste Europeu. Em vez de perpetuar uma hierarquia de valor centrada no Ocidente, o projeto desafia esse enquadramento ao cartografar uma polifonia de vozes, práticas e influências que atravessam fronteiras nacionais, expondo as fragilidades das dicotomias entre centro e periferia. O East Art Map responde à demanda formulada por Piotrowski de incorporar a dimensão geopolítica como critério fundamental para compreender a produção artística — não apenas no Leste Europeu, mas em escala global. Ao fazê-lo, o projeto tensiona as narrativas hegemônicas da história da arte ocidental e contribui para a desestabilização da estrutura taxonômica que historicamente marginalizou produções consideradas periféricas. Dessa forma, o East Art Map torna-se um exemplo paradigmático da aplicação prática do *spatial turn*, ao propor uma nova cartografia da arte sustentada por trocas culturais, subjetividades múltiplas e pelo reconhecimento das singularidades locais como parte constitutiva de uma história da arte verdadeiramente global.

6. Conclusões

O East Art Map propõe uma fabulação crítica da história da arte ocidental, desfazendo sua hierarquia taxonômica e sugerindo uma abordagem dinâmica e inclusiva para a disciplina. Essa inclusão não se limita à incorporação de novas vozes: implica reconhecer a geopolítica como dimensão estruturante da produção e da interpretação artística. Em vez de reproduzir a dicotomia Oriente/Ocidente, o projeto propõe uma cartografia que atravessa fronteiras e questiona a oposição entre centro e periferia.

Enquanto pesquisa artística, o East Art Map dialoga com debates mais amplos sobre história, epistemologia e crítica às categorias coloniais que moldaram a noção de modernismo. Sua natureza interativa e aberta ao público torna possível uma reescrita contínua das narrativas artísticas, revelando o potencial da prática curatorial e da investigação artística como formas de resistência epistêmica. Assim, o projeto não apenas intervém no campo da história da arte, mas demonstra como a arte pode atuar como ferramenta crítica na produção, circulação e transformação do conhecimento. A história da arte emerge, aqui, como campo fluido, sempre poroso a múltiplas vozes e perspectivas globais.

O gesto colaborativo e de reconfiguração histórica presente no East Art Map reverbera hoje em diversas iniciativas oriundas do Leste Europeu — como a East European Biennial Alliance (Varsóvia, Matter of Art, Kiev, OFF-Biennale Budapeste e Survival Kit Riga) — e em novas plataformas artísticas, como o coletivo DAVRA e a rede tranzit.cz. Essas iniciativas expandem o impulso crítico inaugurado pelo IRWIN, reafirmando a necessidade de repensar, de modo situado e geopolítico, as narrativas que estruturam a história da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belting, H. (2003). *O fim da história da arte: Uma revisão dez anos depois*. Cosac Naify.
- Bishop, C. (2023, abril). *Information overload*. Artforum. <https://www.artforum.com/features/clair-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>
- Groys, B. (2008). *Art power*. MIT Press.
- Groys, B. (2009). *The communist postscript*. Verso.
- Hartman, S. (2019). *Wayward lives, beautiful experiments: Intimate histories of social upheaval*. W. W. Norton & Company.
- Holert, T. (2020). *Knowledge beside itself: Contemporary art's epistemic politics*. Sternberg Press.
- Huck, B. (n.d.). *IRWIN*. Artforum. Retrieved September 30, 2024, from <https://www.artforum.com/events/brigitte-huck-irwin-gregor-podnar-2024-552978/>
- IRWIN. (2006). General introduction. In: *East Art Map: Contemporary art and Eastern Europe* (pp. 11–15). Afterall Books.
- IRWIN. (n.d.-a). *About IRWIN*. Retrieved September 30, 2024, from <https://www.irwin-nsk.org/about/>

- IRWIN. (n.d.-b). *NSK State Pavilion – 57th Venice Biennial*. Retrieved October 10, 2024, from <https://www.irwin-nsk.org/works-and-projects/nsk-state-pavilion-venice-biennale/>
- MG+MSUM. (n.d.). *Selection from the collections of Moderna galerija: Arteast 2000+ and national collections*. Retrieved October 10, 2024, from <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/2621/arteast-2000-and-national-collections/>
- MOCA Los Angeles. (2024). *Renée Green's installation Import-Export Funk Office at MOCA Los Angeles – Art, Culture, and Technology (ACT)*. <https://act.mit.edu/2024/07/renee-greens-installation-import-export-funk-office-at-moca-los-angeles/>
- Močnik, R. (2006). *EAST!* In IRWIN (Ed.), *East Art Map: Contemporary art and Eastern Europe* (pp. 343–348). Afterall Books.
- NSK. (n.d.). *The NSK State*. Retrieved October 10, 2024, from https://passport.nsk.si/en/about_us
- Piotrowski, P. (2012). *Art and democracy in post-communist Europe*. Reaktion Books.
- Rogoff, I. (2008). Turning. *E-flux Journal*, 0, 1–7. <https://www.summit.kein.org>
- Sapija, M. (2021). Conceptualizing exhibitions as sociopolitical research: An analysis of European exhibition practices. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 3, 193–211. <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.83.10.010>
- Sternfeld, N. (2016). Learning unlearning. *CuMMA Papers*, 20, 1–11. <https://cummastudies.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/cumma-papers-20.pdf>
- Steyerl, H. (2010, janeiro). *Aesthetics of resistance?* *Transversal*. <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en>
- Sánchez, M. (2010). Jean Michel Jarre y Pierre Schaeffer: Un vínculo excepcional entre Oxygène (1976) y la musique concrète. *Acoustical, Art and Artifacts: Technology, Aesthetics, Communication*, 7, 135–142.

Financiamento

Artigo desenvolvido ao abrigo da Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia - DOI: 10.54499/2023.03235.BD. O projeto de doutoramento é acolhido pelo i2ADS – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

é

Lais Rabello de Andrade.

Doutoranda em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desenvolve pesquisa sobre bienais do Leste Europeu, epistemologias situadas, práticas curatoriais e metodologias de (un)learning. Integra o i2ADS e colabora com projetos como Extreme Sites e GLOSAR, atuando na interface entre arte contemporânea, geopolítica e produção crítica de conhecimento. Email: lais.rabell@gmail.com ORCID: 0000-0002-2287-0790.

Receção: 23-09-2025

Aprovação: 13-11-2025

Citação:

Rabello de Andrade, L. (2025). East Art Map | Tu(o)rns_Around). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp.42-60 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a4>

