

ESTRATÉGIAS EM GRUPO E NOVOS CORREDORES CULTURAIS PARA A ARTE CONTEMPORÂNEA. APONTAMENTOS DO GRUPO PPARALELO

Sylvia Furegatti – UNICAMP

Resumo

O artigo trata das atuais configurações que movem artistas e grupos de artistas para o trabalho em arte contemporânea elaborado fora dos grandes centros urbanos capitais. Introduz a discussão sobre a formação de novos corredores culturais que possam desenvolver a linguagem contemporânea em espaços admitidos como *ex-centros urbanos*. Nessa direção, o texto problematiza também os processos de criação e visibilidade dos coletivos de artistas por meio das incursões do Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea nas suas ações-debate em diferentes cidades e instituições do interior de São Paulo e Minas Gerais.

Palavras-chave: grupos artísticos, corredores culturais, des-centros.

Abstract

The article deals with the current settings that move artists and art groups to work on contemporary art produced outside the major capital cities. It introduces the discussion on the formation of new cultural corridors that may develop contemporary art in spaces known as ex-urban centers. Along these lines, the text argues about the creation processes and visibility elements of the collectives of artists through the Group Pparalelo of Contemporary Art experiences in its debate-actions performed in various cities and institutions in the interior of Sao Paulo and Minas Gerais states.

Key words: artistic groups, cultural corridors, ex-urban centers.

O século XX promove a multiplicação dos papéis assumidos pelo artista contemporâneo como criador, produtor, curador, promotor e crítico do trabalho artístico. Essas posturas criativas justapõem-se às renovadas estratégias de apresentação em grupos e coletivos que tem diluído também a distância entre artista e público. Sob essa circunstância, a derivação da produção para novos espaços de atuação e conseqüentes fortalecimentos de novos corredores culturais para a apresentação dos trabalhos artísticos contemporâneos sugere interessante alternativa a ser investigada.

A questão da convivência e da troca horizontal de idéias emerge no atual panorama da Arte Contemporânea em exemplos variados que transitam do surgimento de múltiplos coletivos de artistas, fecundos nas últimas décadas, até as proposições

curatoriais de como *viver-junto*, buriladas a partir de Roland Barthes, pela curadoria da 27ª Bienal Internacional de São Paulo.

As interações humanas entre artistas, a conjunção necessária à formação de grupos de trabalho, bem como suas condições de atuação e produção (material, estética, geográfica e tecnológica), inserem-se no jogo do sistema artístico atual de modo a vascularizar o comportamento criativo dos artistas apresentados pelas últimas décadas. O interesse renovado por esse campo relacional, tal qual nos aponta Nicolas Bourriaud¹, sugere que talvez, diante do feixe concomitante de idéias e caminhos, validados pela era Pós-Moderna, a descoberta mais importante que pode fazer um artista ou grupo de artistas hoje está no encontro de seus pares: quem, dentre tantos sujeitos divulgados, pratica, discursa, sustenta um mesmo modo operatório no complexo fluxo urbano da produção artístico-cultural da contemporaneidade? Como se estabelece a questão da identidade nesse contexto de exposição em grupo? Quais são os corredores culturais de passagem e apresentação traçados pelos novos grupos e indivíduos na atualidade? E, finalmente, qual é o papel atribuído ao público nesses projetos?

Tais questionamentos nos levam ao problema da forma no processo criativo contemporâneo no qual interessa menos a *forma isolada* do objeto artístico, que a *formação* de sua constituição como Arte. É novamente Bourriaud quem nos chama a atenção para esse estado de transitividade em que a idéia de um *fortuito duradouro*² constrói o projeto artístico compreendido a partir de um campo de ação estendido. Assim, perdurar, a partir da tensão entre forma e conteúdo, dentre as individualidades de seus propositores e a participação do outro na construção do trabalho, parece ser uma das importantes chaves do projeto artístico vigente, atento à questão da visibilidade e da sustentação dentro do circuito.

A incorporação de interlocutores, cujas idéias sejam minimamente pares do trabalho apresentado, passa então a ocupar um importante espaço de atenção nos processos de construção dos trabalhos artísticos. Entende-se que a presença do outro, espectador, interlocutor, ativador ou colaborador de determinada situação apresentada como Arte, combina esforços de legitimação que expandem parte da política de reconhecimento do artista, até pouco tempo conferida ao Museu e ao mecenato, conduzindo-a em direção à relação dinâmica promovida pelo encontro do

artista com os elementos: público e espaço. Não se deve, contudo, confundir esse estado em formação com anuência pública ou quantidade de espectadores de um determinado evento; regras usualmente conferidas ao pragmatismo dos patrocinadores de megaexposições. Percebe-se sim que, sob o contexto da interlocução, da troca e exposição de idéias com outros públicos, no tempo de duração de projetos de intervenção urbana ou ações com tais características, é que temos construída a base de reconhecimento de muitos artistas e grupos de artistas contemporâneos. Essa operação estima que o encontro dos projetos artísticos com esse público-interlocutor pode gerar tramas produtivas mais duradoras, que tanto colaboram para a configuração de novos corredores culturais para a ação artística contínua, quanto rompem com a distinção entre a produção material e intelectual, tal qual nos apresenta o conceito de *autor produtor* elaborado por Walter Benjamin.³

A noção de corredor cultural é tratada aqui a partir da necessária revisão da mobilidade do mapa das apresentações artísticas do mundo atual, em boa parte hierarquizadas pela distinção interior-capital como única direção desejada para a profissionalização dos trabalhos artísticos. Usualmente condensadas nas capitais, em particular aquelas situadas no eixo Rio-São Paulo, as apresentações artísticas, tanto quanto o trabalho institucional de museus e galerias, determinam modelos de operação a serem seguidos sob a pena de parecer menos contemporâneo qualquer produção não tão bem ajustado a esses moldes.

A preocupação com a construção de novos corredores culturais sugere que a abertura dos espaços e agendas da arte contemporânea pode ser alavancada pela vascularização desse eixo. Visando o fortalecimento dessa linguagem, com sua complexidade, efemeridade e contornos especializados, a lista de trabalho do artista contemporâneo bem poderia contemplar sua participação sistemática em eventos programados por cidades do interior – os ex-centros – de modo a reverter a identidade introdutória que esse circuito ocupa, de modo geral. Menos utópico do que pode parecer, a idéia de se espalhar por novos eixos cuja latência e interesse já são sentidos, mas ainda encontram-se insuficientemente bem programados devido às descontinuidades desses circuitos locais de tímida política pública ou interesse privado para o fomento, apresentação e aquisição de arte, pode programar a inversão dessa lógica dirigida pela instituição e seus representantes equalizando e

ampliando as condições de atuação das novas gerações de artistas, espectadores, estudiosos e interessados em Arte.

A ação das viagens e expedições artísticas contemporâneas apresenta-se como estratégia criadora que promove feixe variado para a revisão dos atuais corredores culturais. A mobilidade dos artistas e de seus projetos em viagem por cidades ao longo do planeta colabora com a construção desses corredores contemporâneos, desde meados da década de 1960, quando os temas da viagem e do nomadismo encontram ecos nas incursões feitas por artistas interessados em estudar novas paisagens, novos fluxos de pessoas e culturas, como parte integrante da construção de sua poética pessoal. Projetos como os realizados por Robert Smithson (*Monumentos de Passaic*, 1967; *Mirror Displacement* em Yucatan, 1969); Rikrit Tiravanija (variadas instalações sem título do artista, realizadas na década de 1990, nas quais ele atua como anfitrião que prepara e serve um banquete tailandês para os presentes) e Christian Muller (*Eight rikes across the Austrian border*, 1993) conjugam algumas das atuais formas nômades de ação em arte. Sua exploração de novos espaços urbanos de deserto ou de floresta, potencializam as ações de caráter em trânsito, efêmeras e desterritorializadas nas quais seus proponentes fazem uso da paisagem/equipamento urbano para construir o trabalho, tanto quanto se valem do fator incursionista para promover o encontro com o outro, com o público-colaborador de suas proposições. James Meyer estuda esse grupo a partir de conceitos que intitula como *existência peripatética do artista* e *nomadismo contemporâneo*. Por esses veios, Meyer analisa a funcionalidade do lugar da ação artística nômade e suas relações com a concepção tradicional da *site specific art*.⁴

Interessado na condição nômade por seu contato direto com o espaço aberto e urbano, o grupo *Paralelo de Arte Contemporânea de Campinas* teve, desde o início de sua formação, em 2008, a preocupação do encontro com aqueles que seriam os sujeitos de seus prováveis pares⁵. O grupo assume pelos menos dois posicionamentos importantes: a preocupação com o fomento e apresentação do trabalho artístico contemporâneo por meio de ações extramuros propostas fora dos centros urbanos capitais e a garantia da condição autônoma e autoral de seus indivíduos. A insatisfação com a configuração dos coletivos de artistas, sentida por boa parte dos artistas fundadores, leva à reflexão de um modelo outro para a

conformação do grupo que prefere, portanto, estabelecer-se numa formação em paralelo ao invés de apresentar-se como coletivo.

Essa operação permite aos seus integrantes gerar processos artísticos tanto independentes, individualizados, autorais quanto prevê a formação de elos que garantam a sobrevivência do grupo, por meio da troca, diálogo, autocrítica e visibilidade do trabalho realizado. O experimento leva à formulação de condutas que rapidamente encontram no formato da viagem e do debate primeiras proposições a serem investigadas.

Para a organização dessa ação artística, a discussão sobre a formação e atuação dos artistas e grupos dos locais a serem alcançados, bem como sua relação com as instituições culturais e artísticas locais é ponto de partida para a construção dos debates. Assim, inseridos num contexto auto-investigativo, o grupo Pparalelo elabora suas chamadas primeiras *micro-ações-de-arte* como proposições que tem na busca de públicos interlocutores da arte contemporânea, sua principal questão.

As ações-debate são organizadas em instituições culturais localizadas num corredor de cidades potencialmente interessadas na linguagem contemporânea. Ribeirão Preto, Santos e Limeira, localizadas no interior do Estado de São Paulo e Ouro Preto em Minas Gerais, são as cidades escolhidas como primeiros locais para a ação por seu porte urbano (à exceção de Ouro Preto, as demais cidades tem em média entre 250 e 600 mil habitantes) e representatividade cultural nessa região do Estado de São Paulo (possuem Museus de Arte ou Espaços Culturais com programação contínua e de alcance, geralmente, regional) bem como um destacado histórico-cultural, referencia particular para Ouro Preto⁶.

A presença maciça de artistas nas ações-debates possibilita o início da construção de uma rede de interação crítica com os presentes. Além de apresentar a proposta em paralelo adotada pelo grupo, os debates levantam a questão da necessidade de consolidação dos valores e representatividades locais que promovem o campo de atuação artística nessas cidades e geram o grau conseqüente da manutenção dos espaços, circuito de projetos, galerias e museus defendendo a possibilidade de *vida inteligente* nesses locais.

Nesse sentido, insere-se a discussão sobre a relação *Centro–Ex-centro* que problematiza a plena aceitação dos vetores da hierarquia entre cidades, usualmente praticada pelos representantes do campo artístico-cultural que adotam um comportamento pouco questionador sobre a rápida absorção de valores críticos externos quase sempre admitidos como superiores aos locais que, uma vez posicionados dessa forma, configuram-se previamente como ex-centros.

A caracterização desses termos - centro e ex-centro - é ordenada a partir de um importante texto elaborado por Aracy Amaral para a Revista Galeria, no ano de 1991. Nele, a historiadora levanta o exotismo das relações estabelecidas entre primeiro e terceiro mundo apontando que “o outro” encontrado aqui pelo europeu é tomado por determinado grau de diferença e criatividade inspiradoras para sua cultura. Mestiçagem e contaminação são dois dos muitos elementos trabalhados por ela até que nos ofereça como conclusão a perspectiva do intercâmbio cultural. Como coloca a autora, o dispositivo de manutenção da cultura de origem, dado pelo influxo de outros valores externos, demonstra-se como essencial para a vitalidade do moveidico campo da arte e da cultura. Para Amaral, o *cêntrico* e o *ex-cêntrico* apresentam-se tomados pelo valor da diferença, alimento necessário à cultura. A relação entre essas duas pontas do eixo torna-se mais simbiótica e cosmopolita quando se efetiva por meio de mobilidade, interdependência e co-existência.

É fato que a grande densidade populacional, a polarização das decisões Comerciais e Estatais, a diversidade dos veículos de comunicação e do mercado especializado em arte presentes nos grandes centros urbanos capitais irradiam os valores culturais e artísticos da atualidade. Contudo, de modo até então menos discutido, são esses mesmos valores que nos apontam os ruídos da Globalização cultural vivenciada pela maioria da população que atua profissionalmente ao largo desses eixos.

Nesse ponto, faz-se necessário retomar alguns dos principais aspectos da importância dos atuais centros urbanos capitais para a formação do artista contemporâneo. As visitas regulares aos espaços culturais, a troca de idéias com os artistas e a participação em eventos e premiações desses centros urbanos fazem parte inquestionável da qualificação do trabalho do artista atual. A consistência construída em torno do circuito artístico atuante das capitais, auxiliada pela infraestrutura urbana de comunicação, indústria e serviços, trabalha suas exigências

num patamar elevado e profissional que não permite o comodismo. Porém, entende-se que todos esses aspectos podem, até certo ponto, ser reproduzidos em outras cidades. Assim, o que se questiona é a reprodução indistinta dos atuais modelos de apresentação e divulgação de projetos artísticos e a baixa colaboração que dispensam para a ampliação de novos corredores culturais ou para a reciprocidade praticada entre instituições.

O descompasso nessa troca artístico-cultural aliada à instabilidade dos demais caracteres urbanos necessários para o bom fluxo de idéias e projetos enfraquece, conseqüentemente, a atuação do artista contemporâneo nesses ex-centros e seus esforços mobilizadores acabam, geralmente, dirigindo-o ao escape daquela localidade para a busca das opções apresentadas pelos grandes centros.

Assim, a ação-debate trabalhada pelo grupo Pparalelo incorpora também o questionamento sobre a real efetividade com que agem os processos da Globalização para a visibilidade do trabalho artístico contemporâneo realizado em cidades à margem de capitais como Rio e São Paulo. Dos processos de mapeamento de artistas conhecidos, indagamos sobre os levantamentos feitos a partir da proximidade ao invés da diversidade do trabalho artístico e ou postura do artista local.

Outra pausa para a reflexão se apresenta: é necessário evitar o caminho mais rápido que demoniza os atuais processos de globalização da informação, do capitalismo e demais valores sócio-culturais vigentes reavaliando a questão pela movimentação própria do terreno do campo artístico. Um dos caminhos para essa retomada encontra a estratégica formação dos Coletivos de Artistas como resposta.

No país, presentes em capitais tanto quanto em demais cidades, os Coletivos tornam-se estruturas interessantes para multiplicar a ação do artista garantindo o aumento de sua visibilidade. Sua estrutura é sempre lembrada por sanar a dificuldade em destinar os disputados espaços da programação dos centros culturais e projetos de financiamento público, em particular, aqueles fomentados pela federação ou pelo Estado.

A organização dada por uma relação não piramidal dentre seus integrantes é um dos pontos exemplares para a renovação e reposicionamento do artista no corpo social contemporâneo. Esse dispositivo, condicionante presumido nessa configuração de trabalho, congrega os interlocutores do sistema artístico retirando-os de uma postura algo romântica e solitária. Promove também a experiência e dinâmica do discurso artístico voltados para a estética relacional. A organização horizontal dentre seus integrantes corresponde, em boa parte, ao tênue equilíbrio que define a continuidade ou não do Coletivo.

Um sobrevôo pela rede de coletivos brasileiros permite-nos perceber a construção de anéis concêntricos entre esses pares que passam a estruturar sua existência e reconhecimento por meio de formas variantes das novas tecnologias de informação.⁷ Por meio de um espectro justaposto, indicado no início do artigo, os coletivos realizam ações, exposições, palestras e ciclos de debates estruturando sua apresentação a partir da audiência gerada pela presença dos próprios artistas de outros coletivos que se revezam nos eventos.

Quando observado sob esse ângulo, o problema da paridade chama a atenção. Gradativamente aceitos e promovidos pela crítica especializada, graças ao tom consciencioso e contestatório inicial ou mesmo por sua inovação num formato virtual de apresentação, os coletivos de artistas, atuam, quase sempre, a partir de padrões homogêneos que tendem a camuflar os elementos de auto-avaliação que preconizam. Num espaço relativamente curto de atuação, muitos coletivos cuja atuação é considerada consistente, permitem-nos conhecer a insatisfação com a condução dos projetos que, em muitos casos, fomentam uma mobilidade entre o público e o privado validando-se pelo questionamento generalista do atual comportamento público, ao mesmo tempo em que suas atuações agem visando o privado. Essa circunstância também pouco colabora para a construção da rede de trocas e inteligências entre os representantes do circuito. Assim, pondera-se a necessidade de revisão das atuações, seja no formato admitido, seja pela sua posição e participação dentro dos corredores culturais.

Dessa maneira, o interesse do artista contemporâneo pela conexão de seu trabalho ao corpo social em que vive, no qual atua, sobre o qual pretende fazer-se visto equilibra-se pela nervura do encontro fortuito anunciado anteriormente. Nas ações-

debate realizadas pelo Pparalelo reforça-se a condição contemporânea que considera a ativação dos seus projetos conquistada pela presença física do espectador que, com sua participação, o constitui como artístico.

A condição do interlocutor dos projetos artísticos contemporâneos demonstra que o fluxo de pessoas e de idéias conforma e informa o estatuto dos centros e ex-centros pelo viés cultural. Parece sintomático o fato de que as estruturas urbanas de alta densidade populacional acabem por promover a identidade da linguagem artística contemporânea formando, com grande velocidade, o corredor cultural que leva até ela e consolida seus representantes, ao mesmo tempo em que determina esse acesso de modo hierárquico, estreito e irregular.

Essa posição apartada que apóia a eleição dos lugares e representantes dos centros capitais gera respostas quase automáticas na audiência das ações-debates. A postura costumeiramente lamentosa dos artistas e produtores culturais das cidades ex-cêntricas aumenta ainda mais as distâncias física e profissional entre esses indivíduos e desvaloriza, em nome do outro que é portador de valores traduzidos por uma distância promissora, a possibilidade de construção de um núcleo crítico, criativo e renovador para esse espaço urbano. Confere-se assim, a sugestão de Zigmunt Bauman sobre a liberdade de movimentos e a mobilidade, vistas como mercadorias sempre escassas e distribuídas de forma desigual num mundo em que a condição local é sinônima de privação.⁸ Os locais perdem a capacidade própria de gerenciamento e negociação tornando-se dependentes das capitais eleitas pelo mundo globalizado. As megalópoles que constituem os grandes centros urbanos capitais configuram-se pautadas por essa irregularidade artística, política, social, econômica e tecnológica.

Cada vez mais interessado nas formulações do urbano, de seus fluxos e da possibilidade que novos espaços de ação, o artista contemporâneo experimenta o movimento determinado pelos grandes centros urbanos e mantém, sempre cauteloso e adiado, o seu encontro com a margem. A fronteira passa a ser tema e estrutura para todos, mas para aqueles artistas à margem, conscientes desse movimento, há necessidade de buscar estratégias para enfrentá-la, seja na via de condução ex-centros – centros, seja por meio da construção de outras vias de acesso. A presença de escolas e universidades dedicadas à Arte, sedimentadas nas

localidades ao mesmo tempo em que conectadas à extraterritorialidade trazida pela Globalização, podem servir como agentes abertos a esse tipo de recombinação das forças locais e globais.

Nas cidades por onde passou o Grupo Pparalelo o encontro com o público do debate foi bastante caloroso, bem vindo pelo tom de troca pré-estabelecido tanto quanto pela disposição à discussão sobre o trabalho artístico contemporâneo. Contudo, o que se pode notar nesses encontros foi certa hesitação ou distanciamento conformado dos artistas em relação ao trabalho cotidiano das instituições de reconhecimento, senão uma reclamação lamentosa sobre o papel que essas instituições deveriam desempenhar naquele local.

Essa postura percebida nos núcleos de pessoas interessadas em cultura; artistas, arquitetos, estudantes, professores fazem valer a tese de Aphiah Kwame⁹ sobre a imobilidade e o peso daqueles que, na era Pós-Moderna, vivem no espaço e não no tempo. No espaço, pesado e estático, configuram-se os muros, quase sempre intransponíveis. A dependência da ação que deve ser gerada nesses locais produz a condição apática às renovações e mudanças e não deixa alternativa senão a da nostalgia. O descompasso entre o rápido acesso à informação e a distância dos espaços de visibilidade dentro do circuito profissional artístico globalizado levou boa parcela dos artistas ao estágio de negação das instituições sem que se percebesse que o caminho de independência desse circuito passa por seu transbordamento ao invés do seu esquecimento.

A ativação de novos corredores culturais, de novos núcleos com vida inteligente em distintos pontos do mapa, além dos centros urbanos capitais, pode despertar a consciência dessas pessoas por sua força ativadora do processo de construção do trabalho artístico-cultural da atualidade. O transbordamento indicado sugere que há o muro a ser transposto, mas que esse é também um muro poroso. A conquista do espaço do entorno urbano, da paisagem e das incursões em cidades mais distantes leva o artista contemporâneo a experimentar áreas contíguas do circuito ainda pouco exploradas, geográfica ou simbolicamente. As ações-debate buscavam por esse grau de consciência e utopia no qual a conformação de novos artistas e corredores depende da continuidade do trabalho investigativo aliado à percepção de

sua qualidade independente da aprovação do circuito localizado nos centros urbanos capitais.

O fechamento de cada ação-debate foi acompanhado de uma citação de Enrique Pichon-Riviére¹⁰ que acentua o papel das ideologias de um grupo dadas por seu porta-voz. Ele nos lembra que alguém só tem algo a dizer, por muitos, se esse dado é algo latente e de certo modo, proposto em paralelo. O que se anuncia é, antes de tudo individual: *O porta-voz não tem consciência de estar enunciando algo do significado grupal, senão que enuncia ou faz algo que vive como próprio.*

No momento em que se sabe que há mais escritores do que leitores de literatura, tal qual nos aponta Tolstói e alardeiam seus leitores contemporâneos, o Grupo Pparalelo segue construindo projetos que buscam identificar em novos públicos, além dos demais artistas, como é possível construir redes de conexão para a produção e veiculação artística. A experiência dessa troca das ações-debate com público geral, artistas e representantes institucionais, iniciadas no ano de 2008, foi produtiva para o grupo; diversa em seus questionamentos e preliminar para a compreensão das proposições tratadas por esse artigo. Tanto permitiu a elaboração desses apontamentos quanto indica a necessidade de continuidade das discussões como processo de reconhecimento artístico e da vascularização dos corredores culturais.

¹ “Deixemos de lado o problema da historicidade desse fenômeno: a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo. (...) A arte é o lugar de produção de uma socialidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos ‘estados de encontro fortuito’ propostos pela Cidade.” Ver em: BORRIAUD, N. Estética relacional. SP: Martins Fontes, 2009, pags. 21 e 22.

² “Observando as práticas artísticas contemporâneas, deveríamos falar mais em ‘formações’ do que em ‘formas’: ao contrário de um objeto fechado em si mesmo graças a um estilo e a uma assinatura, a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não”. Idem, op. Cit., pags. 27/28.

³ BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e Política. SP: Brasiliense, 12ª reimpressão, 2010.

⁴ MEYER, James. Nomads. Figures of Travel in contemporary art. *In*: COLES, Alex. *Site-Specificity: The Ethnographic turn*. Londres: Black dog publishing limited, 2000.

⁵ O Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea de Campinas foi idealizado por mim, no final do ano de 2007 numa troca de correspondências eletrônicas estabelecidas com um grupo de 9 artistas atuantes da cidade. No início de 2008 fizemos as primeiras reuniões para a elaboração das bases do trabalho desse formato proposto – em paralelo – que, também emprestava certa força presumida para nomear o grupo. Alguns dos artistas daquela primeira configuração, já nos primeiros encontros, perceberam que não se encaixavam bem na proposta. A partir de abril de 2008, de fato, permaneceram seus 5 integrantes que perfilam o grupo até hoje. São eles: Sylvia Furegatti, Cecilia Stelini, Hebert Gouvea, Adriana da Conceição e Dorothea Freire.

⁶ O evento das ações-debates admite a seguinte configuração: Ribeirão Preto é a primeira cidade a ser alcançada. A ação-debate acontece no MARP – Museu de Arte de Ribeirão Preto e reúne cerca de 40 pessoas; em Santos, são dois locais no mesmo dia: pela manhã numa área reservada a palestras no Prédio da Bienal de Santos e à tarde num auditório da Casa de Cultura Pagu. 20 pessoas comparecem ao debate da tarde. Em Limeira, são mais de 50 pessoas, interlocutores que usualmente freqüentam os projetos do Palacete Lewy, coordenado pela Oficina Cultural Regional do Estado de São Paulo. Um ano mais tarde, a ação-debate realizada em Ouro Preto ocorre na esteira de outro projeto do Pparalelo programado para a cidade. Junto de uma intervenção urbana do Dia Internacional Sem Carro no Planeta, o acordo com a UFOP permite que o grupo apresente seus conceitos e exercite o formato da ação-debate no espaço do Teatro da Antiga Casa de Ópera de Ouro Preto. “Nas ações realizadas em São Paulo, o chamamento recebeu dois títulos: “Coletivos em Perspectiva Pparalela” e Pparalelo de Arte Contemporânea: questões sobre os coletivos e as estratégias artísticas no mundo atual”. No caso da ação de Ouro Preto/MG, com a intermediação da prof. dra. Marta Maia, a UFOP colaborou com essa etapa do projeto e a discussão aliava-se à questão da Arte em espaços abertos e urbanos. A quase totalidade dos projetos promovidos pelo Pparalelo inclui o formato dos debates. Além de Campinas, cidade sede do Grupo, outras cidades que também participam desse processo são: São José dos Campos, Piracicaba, Atibaia, dentre outras.

⁷ Para essa serie de ações-debates do Grupo Pparalelo foram levantados e estudados aproximadamente 20 grupos de Coletivos de artistas brasileiros atuantes nos últimos anos. Suas configurações e projetos foram analisados e selecionados a partir da escolha e formatos dos meios de divulgação e apresentação de seus grupos, além das fichas técnicas dos projetos e referencia à viabilização dos trabalhos. Em especial, nos chamou a atenção a volatilidade das ações criadas por distintos representantes do Grupo Laranjas ao longo do tempo; a tática de arrastão do projeto REJEITADOS que congregava vários artistas e coletivos ao mesmo tempo para a seleção do 9º Salão MAM Bahia de Artes Plásticas (2002) e a organização memorial do CORO coletivo.

⁸ “*Ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação social. Uma parte integrante dos processos de globalização é a progressiva segregação espacial, a progressiva separação e exclusão. (...) Uma causa específica de preocupação é a progressiva ruptura de comunicação entre as elites extraterritoriais cada vez mais globais e o restante da população cada vez mais ‘localizada’.*” Ver em: BAUMAN, Zygmunt. *Globalização. As conseqüências humanas*. RJ: Jorge Zahar Ed. 1999, pag. 08.

⁹ KWAME, Antony Appiah. *Cosmopolitanism. Ethics in a world of strangers*. Nova York, Norton, 2006.

¹⁰ PICHON-RIVIÉRE, Enrique. Apud BROIDE, Jorge. Os porta-vozes da cidade. Rede de Tensão. Catálogo de Exposição. Paço das Artes de SP. SP, 2001, pag. 95.

Sylvia Furegatti é artista visual e docente do Depto de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp. Ocupa o cargo de Assessora Cultural do SAE-Unicamp onde desenvolve projetos artístico-culturais que envolvem a comunidade do campus. Dedicou sua pesquisa à produção e reflexão da Arte Contemporânea, em particular às intervenções artísticas no meio urbano. É fundadora do Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea de Campinas.