

# A EXPERIÊNCIA DE INTERVENÇÃO DO GRUPO PPARALELO EM TERRITÓRIO COLOMBIANO

THE EXPERIENCE OF PPARALELO'S GROUP INTERVENTION IN  
COLOMBIAN TERRITORY

**Sylvia Furegatti**  
**Instituto de Artes – Unicamp**

Este estudo apresenta a intervenção artística “Receta de Intenciones. N.5”, realizada pelo Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea, sediado em Campinas/SP, em residência artística no Lugar A Dudas em Cali, Colômbia, 2011. Por meio dessa experiência, pontuam-se alguns dos elementos para discutir a relação das tensões institucionais, presentes no encontro com o Território e o Outro, que pautam parte das proposições da arte extramuros contemporânea.

Palavras-Chave: Receta de Intenciones, Pparalelo, Lugar A Dudas, Território.

*This study presents the artistic intervention “Letter of Intentions. N.5” performed by Pparalelo Contemporary Art Group, based in Campinas/SP, during their residency at Lugar A Dudas in Cali, Colombia, 2011. Through this experience, places up some elements to discuss the relationship of institutional tensions brought by the encounter with the Territory and the Other that guides part of the propositions from extramural contemporary art.*

*Key words: Letter of Intentions, Pparalelo, Lugar a Dudas, Territory*

### **Introdução:**

Acesso e distância podem ser lidos como vetores importantes, usualmente suscitados por projetos de intervenção artística em espaços urbanos da contemporaneidade. Carregam, em si, o dado da espacialidade, tão caro para a criação artística atual, pulverizada em formulações cada vez mais efêmeras, instauradas dentro, fora e ao redor dos museus, de modo individual, em coletivos ou por meio de grupos de artistas. Formula-se, assim, nesse cenário, um feixe de ações paralelas que coadunam esses agentes do circuito artístico sob o mesmo interesse originário, sem que compartilhem, contudo, os mesmos métodos e objetivos finais. Nesse contexto de ações, que hoje multiplica os caminhos e processos da Arte, encontramos alguns pontos instigantes sobre a relação da criação artística e seu relacionamento institucional.

O campo de estudos da Arte Extramuros contemporânea perfila dentre as vertentes artísticas que constroem essa citada multiplicidade de caminhos. Em sua atual configuração, convoca seus interlocutores à necessidade de uma revisão da relação estabelecida nas seis últimas décadas entre o objeto da arte e a instituição museológica. Seus estudiosos mais atentos deixam de adotar um olhar de confronto e afastamento dentre os agentes do sistema artístico para estabelecer um campo de análise que prefere o processo e a interdependência entre proposição de arte, artista, instituição e público. Nessa direção, esse estudo busca levantar aspectos histórico-artísticos e estéticos constitutivos do conceito da territorialidade e do espectador-ativador do trabalho de arte, vislumbrados e efetivados pelo projeto *Receta de Intenciones N.5*, do Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea, realizado na Colômbia. Além da bibliografia referente às vertentes artísticas da atualidade, contextualizadas por sua instaura-

ção no meio urbano, foram recuperados apontamentos derivados das reuniões sistemáticas de trabalho do Grupo, antes e depois do projeto. Assim, ao buscar a postura crítica, pertinente ao contexto criativo das ações da arte extramuros e da própria arte contemporânea, pretende-se igualmente ampliar o caráter de revisão, conhecido no campo acadêmico, para avaliar sua possível condição dialógica quando aplicado ao processo de construção do trabalho de arte hoje.

### **1. Invocação para o grupal: fundação do Pparalelo de Arte Contemporânea**

O Pparalelo de Arte Contemporânea nasce, no início do ano de 2008, com a reunião de um grupo de artistas visuais que compartilham ideias sobre arte e contemporaneidade e atuam a partir da cidade de Campinas, distante 100 km de São Paulo. Dentro de suas vocações, o Pparalelo anuncia, em seu site oficial ([paralelo.art.br](http://paralelo.art.br)), originar-se por certa “desconfiança dos coletivos de Artistas que tomam a cena artística desse momento em nosso país”. O formato adotado pelo Grupo justifica-se por meio de seus projetos: “micro-ações-de-arte sugeridas por forças alternadas dentro do grupo que age de modo colaborativo”. Suas proposições são essencialmente voltadas para centros urbanos e públicos, que não o das grandes capitais urbanas, nas quais se acredita ocorrer certo acotovelamento dos representantes do circuito artístico que, via de regra, não priorizam em suas ações a ampliação dos públicos e demais agentes que constroem o sistema da arte contemporânea fora dos grandes centros urbanos. Assim, o Pparalelo sai em busca de realizar projetos que possam reforçar novas rotas, construir novos corredores culturais, ativar artistas e suscitar audiências em cidades cuja latência para

a arte contemporânea se faz presente, porém, ainda não completamente estabelecida, devido ao descompasso na constituição de seu circuito artístico-cultural. Esses lugares mapeados são cidades que possuem museus, ateliês de artistas, grupos organizados, escolas de ensino superior com cursos de bacharelado em arte, projetos políticos para a arte e cultura, cuja atividade oscilante deve-se também à ausência de um mercado de arte formalizado ou permanente. Assim, o Pparalelo parte de uma ideia de ativação da arte pela presença do observador, que não deve ser só de artistas, mas também formado por outros novos públicos interlocutores dos valores artístico culturais da contemporaneidade. Firmam ações artísticas em espaços urbanos dentro e fora do Estado de São Paulo, participam de Salões de Arte, projetos expositivos em Museus de Arte, subvencionados ou não pelas agências conhecidas nesse campo, mas trabalham, fundamentalmente, a partir das intervenções artísticas que combinam workshops ao plano de ação no espaço aberto e urbano.

## 2. Bula de Intenções

A partir da carta de intenções que funda e fundamenta o Grupo, o Pparalelo elabora seu primeiro projeto de intervenção artística para a cidade de Campinas, em abril de 2008. O projeto, intitulado “Bula de Intenções”, é formado por um pequeno cortejo de carros de som adesivados com o nome do Grupo, que seguem um percurso entre centro e periferia e proferem um único texto, em três línguas: português, espanhol e inglês. Na intervenção, os carros seguem em passeata e mantêm seus alto-falantes ligados de modo randômico. Um após o outro, por vezes os três sons/línguas são ligados ao mesmo tempo, em alto volume, durante o percurso pelas ruas da cidade. O texto desse discurso, criado pelo grupo a partir de axiomas artísticos

que lhes parecem caros, evoca ideias tais como as transcritas pelo recorte abaixo:

Hoje, aqui, nesta forma de Arte Pública, trazemos uma Arte que é som, que não dura para sempre, vai direto para sua cabeça e não para os olhos. Não se pode visualizá-la, nem comprá-la. Cuidado! Quando reduzimos a obra de arte ao seu valor mercantil [anunciamos] a morte da arte. (Pierre Restany). Cuidado! Isso não impede que alguns ainda tenham a Arte na forma de objetos. Isso significa que, talvez estejamos vivenciando não o fim das galerias ou dos museus de arte, mas o fim da arte feita no ateliê. (Jan Dibbets). (...) “Queremos produzir um tipo de Arte que faça outra coisa além de sentar seu traseiro num museu (C. Oldenburg). Uma Arte que possa combinar paisagem e arquitetura, que se estabeleça num campo ampliado (Rosalind Krauss), que te alcance no seu caminho para o trabalho ou para a escola, que não fique te esperando dentro de um cubo branco, mas que te leve, um dia, até ele para que você deseje voltar mais vezes e sempre... (PPARALELO, 2008)

As referências autorais são apresentadas no panfleto impresso, distribuído amplamente pelo Grupo enquanto o discurso proferido em áudio divulga apenas o texto corrido.

Distinta da visualidade imperativa do circuito das artes visuais, a “Bula de Intenções” é uma proposta mais sonora que visual, é um projeto seriado, realizado pelo Grupo em diferentes edições e cidades, de modo a alcançar as três línguas que o contextualizam. No Brasil, realizaram-se quatro edições: em Campinas/SP (2008 e 2009), Salvador/BA (2008) e São José dos Campos/SP (2009). Em todas essas passagens, o projeto pode coletar a instigante resposta do público transeunte urbano, tomado de surpresa pelas frases e ruídos combinados dentre os três textos emitidos pelos carros de som.

A busca de interlocução com esse público urbano desavisado leva seus integrantes a coletar dados sobre a reação das pessoas que estranham o tom algo premonitório daquele discurso, que ocupa o lugar do usual comercial publicitário, caracterizador deste tipo de veículos com alto-falantes. Uma rápida pesquisa na internet e nas redes sociais de comunicação faz verificar que esse serviço é assim reconhecido por toda a América Latina, é proibido em algumas localidades, permitido em outras e plenamente explorado em quase todas elas.

A reação de estranhamento e curiosidade combina-se à dificuldade do registro fotográfico da ação, o que torna os relatos dos participantes de cada ação/edição informação bastante importante. Ao longo do trajeto realizam-se também paradas por escolas públicas para uma conversa mais delongada sobre arte e apresentação do projeto. Em paradas curtas, faz-se a entrega de folhetos e uma breve conversação com a população em trânsito nas praças, passeios públicos e áreas urbanas de convívio comum. As reuniões posteriores às quatro primeiras edições do projeto trazem aos artistas do grupo a garantia de algum alcance efetivo, além da demonstração pontual de simpatia pelo modelo de abordagem que a experiência cria, reiterada pela contínua reação participativa dos motoristas e da empresa de carros de som, contratados para realizar o cortejo, que tem sempre a duração de um dia. Essa condição favorável impulsiona a insistência do grupo em levar a “Bula de Intenções” para outros países de modo a cumprir as três línguas do continente americano que criam a babel presumida pelo Projeto.

### **3. Receta de Intenciones**

Em outubro de 2011, na Colômbia, o Pparalelo experimenta a primeira versão internacio-

nal do projeto, por meio da residência artística realizada no espaço de arte Lugar A Dudas, em Cali. Este centro de residências, pesquisa e exposições artísticas, que é um importante polo fomentador da prática artística contemporânea, foi criado e é dirigido pelo reconhecido artista Oscar Munhoz que já representou a Colômbia em diversas Bienais Internacionais, bem como tem trabalhos de sua autoria adquiridos por Museus mundo afora. Munhoz concede uma entrevista ao Grupo Pparalelo, quando dessa experiência. Provocado pelas questões que buscam compreender as semelhanças entre os valores local e global, praticados por artistas da atualidade, Munhoz é solicitado a responder sobre a dúvida desse que é um lugar batizado pela Dúvida (*Lugar A Dudas*). Em sua resposta, ele coloca que, ao analisar sua permanência na cidade em que nasceu, local onde estabelece essa plataforma experimental em arte, percebe a coexistência entre um conflito pessoal daquele que fica e é imantado por determinado lócus, e uma postura de resistência necessária para aquele que busca a valorização do lugar (MUNHOZ, 2008).

Assim, o projeto do Pparalelo toma forma a partir desta sede, onde encontra apoio para o contato com artistas locais e outras instituições, as quais viriam a participar da ação programada para o dia 14 de outubro.

Depois de um primeiro encontro com artistas locais convidados para a ação urbana, no qual o Grupo Pparalelo discute elementos da organização sociocultural urbana da cidade de Cali, constrói-se o trajeto a ser seguido. O mapa final segue-se por: 1- Saída do Lugar A Dudas; 2- Centro Deportivo Panamericano; 3- Hormiguero; 4- Universidades (Valle, Javeriana e ICESI); 5- Parque de las Banderas; 6- Parques Perros y Alamedas; 7- Siloe; 8- Museo de Arte Contemporâneo; 9- Mercado Municipal; 10- Lugar A Dudas.

Envolvidos pela proposta, artistas colombianos e do grupo Pparalelo, concordam com a sugestão de se iniciar a primeira parada mais delongada do trajeto do Projeto ao alcançar o distante bairro de Hormiguero, local conhecido por ser um ponto de extração de areia por uma população economicamente desfavorecida e que já participara de outros projetos educativos e artísticos. Na direção de Hormiguero, o comboio, composto por três carros de modelo furgão, faz algumas paradas estratégicas para conversar com o público transeunte urbano. Folhetos com o texto em espanhol são distribuídos para essas pessoas que recebem, de bom grado, esse material gráfico e a abordagem, justificados pela arte.

Nas demais paradas, este será o tom da receptividade do projeto. Na Universidad Valle, onde trabalha outro artista destacado da arte contemporânea colombiana, Rosemberg Sandoval, igualmente entrevistado pelo grupo, o encontro com os estudantes carrega novos adeptos, que fazem parte do trajeto, tanto quanto voltam, dias depois, para a conversa aberta com o público organizada no Lugar A Dudas.

A simpatia pela proposta é mais uma vez atestada por um dos motoristas que trabalha nesse dia, que dirige um dos veículos e que declara aos membros do grupo seu contentamento em participar daquele tipo de atividade. Estudante de Psicologia no período noturno, ele depõe que o que realmente o move a atuar profissionalmente no campo de seus estudos são propostas como a experiência “*Receta de Intenciones*”. Até então, a questão da aderência da proposição artística por meio da intervenção urbana, bem como a anuência conquistada por parte da comunidade envolvida, correspondem ao contexto formulador das práticas da arte extramuros contemporânea e revela, conseqüentemente, que o formato de edições sucessivas reflete

parte significativa da consistência do projeto, por permitir sua revisão continuada, na qual os públicos envolvidos podem interagir de modo a provocar uma rede de respostas, que valorizam o processo.

Em seus estudos sobre Arte Pública Contemporânea, Suzanne Lacy discute a questão da interação dos muitos públicos envolvidos pelas ações artísticas extramuros. Em sua análise sobre a natureza do público nas formas do novo gênero de Arte Pública, ela destaca a questão dos muitos tipos de territórios de interlocução, construídos pelo artista para alcançar o grupo social ou comunidade a quem se destinam suas proposições artísticas. Ao advertir seu leitor sobre a permeabilidade dos papéis no quadro esquemático que desenvolve para localizar as variadas posturas artísticas assumidas, ela descreve o caminho do campo Privado para o Público, no qual se assentam as formulações de arte e habilidades do artista ao longo do tempo. Os perfis dos artistas são apresentados neste quadro esquemático a partir dos seguintes códigos: o artista como experimentador, o artista como repórter, o artista como um analista e o artista como um ativista. Tais códigos correspondem, respectivamente, à extremidade do quadro que remete àqueles voltados para o espaço Privado (o experimentador) e na outra, àqueles mais voltados à esfera Pública (o ativista). (LACY: 1995, 174)

Subjetividade e empatia são elementos destacados pela autora para a figura do artista experimentador. Ela entende que esse perfil adotado por alguns coloca:

o artista como um antropólogo da subjetividade que adentra o território do Outro e apresenta observações sobre as pessoas e os lugares por meio de um relato de sua própria interioridade. (LACY, 1995: 174)

É na experiência de contato com as pessoas de Hormiguero que o curto-circuito do Projeto se dá e posiciona suas questões no ponto do Artista Experimentador do quadro esquemático de Lacy. Pelos relatos das reuniões do Grupo, realizadas semanalmente depois da intervenção, podemos entender a composição geral da cena encontrada. A chegada do comboio por ruas de terra com casas muito simples é tomada por manifestações de alegria, intermediadas por um grito que ecoa de dentro de uma dessas casas. Uma voz masculina dispara: “*Feliz Navidad!*”, referindo-se ao típico tratamento aplicado por políticos locais que, em seus carros confortáveis, dirigem-se, em campanha, aos bairros pobres da cidade como aquele. O período em que a ação do Grupo se efetiva anunciava eleições locais, além de demarcar, naquela exata semana, uma greve geral dos estudantes, que mobilizaria a população por completo.

Os três carros brancos, iguais, preparados com uma programação visual adesivada, são tão estranhos à paisagem quanto às pessoas que se dirigem aos habitantes do lugar, a vestir camisetas brancas e estabelecer a oralidade de um espanhol algo limitado.

Nos relatos do Grupo, anuncia-se outro desses encontros catalisadores: um menino, com cerca de 12 anos, que aparentemente trabalha numa das casas como ajudante de pedreiro, ouve com o máximo de atenção as colocações feitas por membros do grupo sobre a necessidade de nos apoderarmos da cultura para uma vida plena, do interesse daquelas pessoas em conversar sobre arte, gosto, vida e cidade. Sua reação às propostas inscritas no texto do folheto, que pautam a conversa estabelecida nesse encontro, é igualmente instigante: “*¿Hablas ingles?*”. O menino não espera pela resposta. Ele corre para dentro da casa e deixa a questão

para ser, mais tarde, melhor compreendida pelos artistas.

Poucos dias depois, ocorre a reunião aberta à participação geral de interessados em conhecer a experiência dessa residência do Grupo no Lugar A Dudas. Nela são feitas colocações por parte dos artistas do Pparalelo, em debate com os artistas locais, que participaram da ação, além de outros artistas em Residência no A Dudas e estudantes da Universidad Valle, de cursos distintos, instigados pelo contato estabelecido no dia da intervenção. O tom adotado para o diálogo com este público é relatado mais tarde nas reuniões do Grupo, já de volta ao Brasil, como o da crítica que evidencia a utopia da proposta e a ponderação de quanto real pode ou deve ser um projeto de arte, mesmo que vinculado a questões do meio urbano e de suas comunidades.

A análise posterior à série de relatos, imagens disponíveis e textos produzidos para o projeto, nos conduz, assim, a compreender esses aspectos da “Bula de Intenções” como melhor localizado a partir do valor da empatia precipitada na experiência em Cali. Suzanne Lacy nos ajuda nessa direção:

Nesse sentido, [o artista como experimentador] o artista se torna um conduto para a experiência dos outros e o trabalho uma metáfora para o relacionamento. (...) Fazer de alguém um conduto para a expressão social de todo um grupo pode ser um ato de profunda empatia. (LACY,1995:174)

Para além da utopia do Projeto, igualmente reconhecida pelos integrantes do grupo, é a empatia por este Outro da Arte Contemporânea, que melhor define a autocrítica ou a revisão que direciona cada edição. Para incorporar a resposta deste Outro, minuciosamente mapeado pelo Projeto, é preciso horizontalizar o

questionamento sobre o acesso e a distância que motivam o trabalho. É preciso compreender a dimensão circular da ativação do trabalho como arte que se efetiva pelo encontro com o outro, cuja participação desejada traz novas perguntas, tão densas quanto a energia criativa do projeto.

#### **4. Territórios e Tensionamentos da Arte Atual**

Podemos entender que, a partir do apelo da pertença, implícito à sua configuração originária, todo Território estabelece em si uma noção de tensionamento. Como relata Roland Barthes, os sinais visuais, táteis, sonoros ou simbólicos identificam e criam relações de pertença entre o homem e esses espaços ocupados por ele e, assim, delineiam-se seus territórios (BARTHES, 2003).

Uma intervenção artística contemporânea qualifica o território urbano ou outros distantes dele, nos desertos, florestas ou demais paisagens selecionadas pelo artista, como lócus que passa a pertencer à proposição de arte que ali se instaura, geralmente estabelecida de modo efêmero. Desse modo, dá continuidade e desdobra as heranças volitivas do *Flâneur*, as metodologias da Deambulação e da Deriva, tanto quanto colabora para a formulação do caminhar como atividade artística, por seus valores de fluxo constante e passagem do artista pelo lugar eleito. Nessa perspectiva, temos que a deflagração de um território, dada por uma ação de arte que busca escapar do espaço interno e bem definido do museu, este talvez seu território mais bem explorado e reconhecido, investe-se do poder estetizador do cotidiano eborra os limites entre Arte e Meio. Esses artistas e seus projetos pretendem constituir um espaço imantado, reconhecido normalmente pela teoria da especificidade do lugar (KWON, 2004). Contudo, ao mesmo tempo em que os projetos assim es-

pacializados demonstram seus limites e fronteiras ao recortar uma área para sua formulação, também requerem, desse terreno delimitado, a continuidade da energia de seu cotidiano, sem a qual não se efetiva essa operação artística.

A complexa tarefa de estabelecer esse recorte territorial proporciona o zigue-zague oportuno e oportunista da Arte Extramuros que, apesar de dirigir-se para o espaço aberto, em fluxo, ao mesmo tempo revisa os distanciamentos praticados internacionalmente, nas décadas de 1960 e 70, de modo a reconhecer a porosidade do muro que origina essa vertente da arte atual, seleciona e emprega, da lógica institucional e do circuito, os elementos que lhe convém.

Assim, a ideia de fronteira a ser vencida perde o sentido antitético e em seu lugar os elementos variantes da relação institucional artista/museu, artista/sociedade, artista/objeto da arte, funcionam como irradiadores de novas vertentes artísticas, estabelecidas no interim da espacialidade original da instituição cultural. Por essa lógica, talvez possamos melhor compreender o axioma de Jan Dibbets (que integra o texto do Projeto Bula de Intenções, do Grupo Pparalelo) quando se anuncia não o fim das galerias ou dos museus de arte, mas o fim da arte feita no ateliê. O artista sai do ateliê para fazer suas incisões no mundo (MORAES: 1999, 40).

A aproximação dos contextos do trabalho artístico, realizado no ateliê e, mais recentemente, no *chantier* ou canteiro de operações da cidade, paisagem do campo ou deserto, vasculariza ao invés separar em definitivo as relações entre esses agentes.

#### **Conclusão**

A anunciada vascularização dos elementos da relação entre artista, proposição artística, lócus, público e instituição, indica a pulverização das próprias forças que configuram a Arte

em nosso tempo e tornam os papéis de cada um desses agentes mais abertos e complexos. É assim, estratégico e heterogêneo, tanto quanto nos sugere o termo “Contemporâneo” nos estudos de Agamben. O ajuste da distância que mantemos dos valores de nosso tempo é igualmente preocupação desse filósofo, que busca localizar o dado do estranhamento e da dissociação como pontos a serem observados por aqueles que pretendem apreender a contemporaneidade pela elaboração de propostas artísticas, estéticas, sociais, políticas que possam se valer de índices do contemporâneo (AGAMBEN, 2009).

Parte da “discronia”, anunciada por ele, toma forma na figura do Outro da contemporaneidade artística. Ao admitir esse Outro não mais como um visitante que escolhe o caminho até o museu e obedece certa regra de conduta, o sujeito, tomado de surpresa em seu percurso urbano cotidiano pelos projetos de intervenção artística, torna-se mais bem localizado como público quando é capturado em seu papel de usuário urbano ou transeunte. Como nos adverte Kesler, o interlocutor dos projetos de intervenção artística e demais formas extramuros distingue-se do *contemporary gallery goer* por viabilizar, com maior frequência, uma atitude responsiva ao projeto artístico (KESLER, 2011; 165).

Por não portar o ar *blasé*, costumeiro ao circuito, pode ser alcançado por, ou mesmo alcançar por si, uma sugestão estética, à qual reage como sujeito cidadão ou como cidadão em passagem, atento mínima ou maximamente ao seu entorno. Assim, ainda envoltos pela análise de Kester, podemos entender que a sugestão de aproximação entre o espectador de arte e o transeunte urbano pode ser dada pelo caráter de empatia, construído pelo e no trabalho artístico.

Há se perceber as gradações desses novos públicos da arte contemporânea a partir de sua condição de fluxo. O que se revela como poderoso no caso das perguntas trazidas pelo Grupo Pparalelo, após a experiência no subúrbio de Cali, é que elas não advêm necessariamente de transeuntes urbanos, mas sim de habitantes locais, interpelados pelo Projeto em seu cotidiano mais doméstico ou de trabalho; circunstância que indica um passo anterior à condição investigativa daquele que se desloca por determinada localidade, aquele que passeia pelo bairro ou dirige-se a determinado lugar em trânsito pela cidade. Esses iteradores do Projeto, que suscitam a presente análise encontram-se um passo prévio à condição de espectador comum da arte. Mas, a despeito da aparente limitação dessa condição anunciada, esses sujeitos parecem pular as categorias formativas dos usuais interlocutores do objeto da arte ao longo de sua História para qualificarem-se como expectadores ativos, tal qual proclama Rancière (2010). Assemelham-se aos trabalhadores do século XIX, analisados por ele a partir da troca de correspondências, nas quais essas pessoas relatam a experiência de um final de semana. A leitura da narrativa dos trabalhadores surpreende o pesquisador Rancière pelo forte senso estético paradigmático do lazer dos estetas, dos filósofos ou de apóstolos:

Estes trabalhadores que supostamente deviam fornecer-me informações sobre as condições do trabalho e as formas de consciência de classe ofereciam-me uma coisa completamente diferente: o sentimento de uma parecença, uma demonstração de igualdade. Também eles eram espectadores e visitantes no seio de sua própria classe. (...) A simples crônica dos seus ócios obrigava a reformular as relações estabelecidas entre o ver, fazer e falar. Tornando-se especta-

res e visitantes alteravam completamente a partilha do sensível que pretende que os que trabalham não dispõem de tempo para deixar correr ao acaso os seus passos e seus olhares (...) É esse o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre os indivíduos e membros de um corpo colectivo.

(RANCIÈRE, 2010: 30)

Assim, entende-se que a qualidade de empatia não se limita, contudo, à exposição de ideias, imagens ou situações nas quais é o artista o único propositor ou um pretense provedor de demandas não cumpridas no campo próprio da arte ou demais campos sociais; circunstância já bastante revisada nos rebatimentos críticos sobre aspectos de transformação e efetividade das proposições da Arte Pública Contemporânea.

No caso do Projeto “Bula de Intenções”, como em tantos outros, nota-se que os artistas do Grupo almejam a conquista de novos públicos para a arte por meio de suas ações, seja pela localidade geográfica, pelas territorialidades que se contaminam no encontro com o habitante ou transeunte urbano, seja pelo *status* de acesso restrito à arte atual, que evidencia as lacunas do circuito local/global do campo artístico. A empatia não está no dado do sofrimento do Outro, na qualidade do Ativismo anteriormente anunciado por Suzanne Lacy, mas sim no desejo de compartilhamento de valores comuns sobre o que seja Arte e sobre a necessidade de expansão do trabalho do artista visual para fora do seu campo originário e ou da mera subjetividade de suas criações.

Como já nos advertia Allan Kaprow no fechamento de seu texto seminal intitulado “A Educação do A-Artista”, originalmente publicado pela Revista *Art News*, em 1971, e difundido no Brasil pela tradução parcial promovida pela Revista Malasartes, em 1976: “artistas do mundo: caiam

fora! Nada têm a perder, senão suas profissões.” (KAPROW, 1976:36).

## Referências

AGAMBÉN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. 2ª reimpressão. Chapecó: Ed. Argus, 2010.

BARTHES, R. **Como viver junto**. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BULA de Intenções nº 5 em Cali, Colômbia. Intervenção. Site oficial do Grupo PPARALELO de Arte Contemporânea. **Ações**. Disponível em: [www.pparalelo.art.br](http://www.pparalelo.art.br) acesso em: 06/06/2014.

KAPROW, Allan. A educação do a-artista. **Revista Malasartes**. Nº 3, RJ, 1976, págs.34 a 36.

KESTER, Grant H. **The one and the many**. Contemporary collaborative art in a global context. Durham: Duke University Press, 2011.

KWON, Miwon. **One place after another**. Site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne. (ed.) **Mapping the Terrain**. New Genry Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.

MORAES, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas** – secs XIX e XX, 1992, p. 40.

MUÑHOZ, Oscar. **Entrevista concedida à Sylvia Furegatti/Grupo Pparalelo**. Biblioteca do Lugar A Dudas, Cali, 13/10/2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. J Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.