

A virtualidade nas proposições vivenciais

Fabiana P. Favoreto

graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), integrante do Laboratório de Teoria e História da Imagem e da Música Medievais (LATHIMM) da Universidade de São Paulo (USP).

Rodrigo Hipólito

graduando em Artes Plásticas pela UFES, mediador cultural do Palácio Anchieta.

Michele Marques

graduada em Artes Plásticas e mestrande pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA-UFES).

Resumo. A partir da ampliação do campo das produções de arte na década de 1960, com exemplo nas realizações do movimento neoconcreto e pós-neoconcreto, especificamente o caso de Hélio Oiticica, e tendo em vista as teorizações de Rosalind Krauss, Umberto Eco e Ferreira Gullar, discute-se a proposição como obra sob o conceito de *virtual* de Pierre Lévy. Considerando a experiência do espectador como foco da existência da obra de arte, a estrutura das proposições vivenciais de Oiticica será encarada através do dualismo virtualização/actualização.

Palavras-chave. virtualidade, Hélio Oiticica, proposições vivenciais.

The virtuality in the experiential propositions

Abstract. After the expansion of the field of art production in the 1960s, as exemplified by the accomplishments of the neoconcrete movement and post-neoconcrete, specifically the case of Hélio Oiticica and in view of the theorizations of Rosalind Krauss, Umberto Eco and Ferreira Gullar, we discuss the proposition as a work under the concept of *virtual* by Pierre Lévy. When we consider the experience of the viewer as the focus of the existence of works of art, the structure of the experiential propositions by Oiticica will be envisaged through of the duality virtualization/actualization.

Keywords. virtuality, Hélio Oiticica, experiential propositions.



Os caminhos do experimental na arte realizada no Brasil passam inevitavelmente pelo momento neoconcreto. Os diversos enfoques dados às questões do período são recorrentes no âmbito da teoria da arte mais recente desenvolvida em nossas academias. Palavras como espectador, relacional, participador/co-autor surgem como repetições numa leitura viciada. Porém, a temática aprofunda-se a cada tratamento e isso permite uma caracterização mais aproximada dos fundamentos das práticas, conceitos e relações abertas nos anos 1960 e herdadas pela produção atual de arte.

Tratar da questão da *virtualidade* é um dos passos na direção de uma melhor fundamentação das propostas do período neoconcreto e imediatamente posterior. A busca pela conjunção da ideia de virtualidade e dos trabalhos do referido período compreende o processo de transição do objeto contemplado para o objeto construído estruturalmente no espaço, tema este que será abordado na primeira parte. Para tanto se faz uso da teoria do *não-objeto*, de Ferreira Gullar, em conjunto com as elaborações de Rosalind Krauss, em *A Escultura no Campo Ampliado*, e a *Obra Aberta*, de Umberto Eco.

Na segunda parte aborda-se propriamente a questão da *virtualização*, contraposta à *atualização*, sob o conceito de virtual de Pierre Lévy relacionado à *duração* bergsoniana. O sentido de virtualidade que se atualiza na duração é relacionado com a proposição como obra. A especificação deste princípio nos trabalhos de Hélio Oiticica é tema da terceira parte.

I. Abertura da obra à participação do espectador

Já na produção impressionista, as obras se dissolviam em manchas de cor e a impressão tornava-se elemento essencial para a apreensão do objeto. Posteriormente, na subordinação da representação cubista ao suporte, o objeto era retirado de sua condição natural para transformar-se em cubos, num caminho para a eliminação do objeto mimético, que culmina com Mondrian. Este encadeamento teleológico aparece nos escritos de Hélio Oiticica, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa, textos basilares para a compreensão da arte experimental desenvolvida no Brasil *sob e a partir* da forte designação de Neoconcretismo. No entendimento destas conexões Gullar (2007, p. 91) pode afirmar: “Sobre ela o pintor não representará mais o objeto; [...] Com a eliminação do objeto representado, a tela – como presença material – torna-se o novo objeto da pintura”.

A chamada *crise do quadro* retira a moldura e leva o ato de pintar para o espaço, bem como a própria escultura perde a base, elementos que caracterizam



e fundamentam as artes ditas tradicionais. Estas colocações salientam alterações possíveis no âmbito das artes em relação ao suporte, à apreensão e concepção de uma obra e sua relação com o espectador. Tal trajetória teleológica do objeto em seu teor de representação desemboca, na concepção de Ferreira Gullar, no abandono das categorias (pintura e escultura) e no aparecimento do não-objeto.

O conceito de *não-objeto* proposto por Gullar no texto, escrito em 1959, *Teoria do não-objeto*, pode ser dividido em três grandes blocos nos quais se discute (i) a crise da arte como opticalidade contemplativa, (ii) a passagem do objeto dessa posição anterior para o espaço do espectador e (iii) a necessidade de experiência da obra como revelação de um significado em transparência, oposto a opacidade dos significados prévios da representação (Morte da Pintura, Obra e Objeto, Formulação Primeira). Gullar demonstra que o questionamento da moldura como metáfora do mundo do artista derruba a distinção entre obra (pintura) e mundo vivencial (experiência fenomenológica). Bem como sublinha a perda do pedestal, do volume e do peso como passagens da escultura enquanto categoria de representação para a de *não-objeto*.

O *não-objeto* seria como uma *presentação*: coloca-se como representação de si mesmo e depende da percepção do espectador para revelar-se em seu sentido próprio. O *não-objeto* deixa de lado a camada de representação e contemplação, próprias do objeto-arte, indicadas por Gullar como opacidade, para demonstrar de maneira transparente a sua presença como significado sensível de si mesmo.

No sentido de pensar essas novas estruturações formais-espaciais destacam-se as elaborações de Rosalind Krauss no texto *Escultura no Campo Ampliado* (2008), publicado originalmente em 1979, no qual ela constrói um sistema de pares opostos em diagrama para demonstrar o modo como as obras (esculturas) passam a construir-se transpassando categorias. “Krauss procura localizar o espaço lógico ocupado pela escultura a partir das seguintes oposições: paisagem/arquitetura, não-paisagem/não-arquitetura, escultura/local-construção, locais demarcados/estruturas axiomáticas” (BASBAUM, 2007, p. 143). Ao criar aberturas no seu modo de apresentação as obras abarcam também novos modos de significação.

A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas



sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p. 135).

Ou seja, Krauss propõe o diagrama não para indicar um acentuado ecletismo na obra, mas a relação das categorias, o que leva a pensar a unidade da construção e o modo como esta se coloca para o espectador, dado o reposicionamento de todos os personagens envolvidos nessa passagem para o campo ampliado.

A heterorreferencialidade dos meios expande as vias da arte para uma nova estruturação e significação. O *não-objeto* estende-se à vivência do sujeito e a obra torna-se aberta na medida em que comporta várias interpretações. A cada interpretação, surge uma nova obra, sendo que a própria característica de *obra aberta* já éposta na gênese do trabalho, esperando a atuação do espectador.

Essa abertura da obra de arte é estudada com maior acuidade por Umberto Eco (1991) já na década de 1960, em *Obra Aberta*. Eco pensa a obra num sentido de vastidão interpretativa, em que a experiência do espectador é que o guiaria para fruir desta ou daquela maneira. Baseando-se inicialmente em Stockhausen, Mallarmé e Calder, Eco dirá que ambiguidade e auto-reflexibilidade seriam características das obras de arte de maneira geral, de modo que toda a obra estaria sujeita, assim como possibilitaria um variado número de interpretações, sendo que estas não destituiriam a obra de sua originalidade, pois não alterariam sua condição de irreprodutibilidade conceitual. Percebe-se que sob esse enfoque o espectador ocupa um lugar privilegiado, e também de grande responsabilidade, pois a cada fruição, isto é, a cada interpretação a obra é construída em originalidade. Segundo Lygia Clark (1996, p. 85-86), “não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu.” É o homem que se descobre pela experiência, do participar, do recriar-se através das proposições do artista.

II. Virtualidade: proposição como obra

A partir do exposto, será trabalhada uma característica que se opera na obra, evidenciada com a abertura à participação construtiva: a virtualidade. Tal característica está intimamente ligada à experiência fenomenal com a obra, isto é, ao valor dado à vivência do sujeito na própria gênese da obra.

A priori, torna-se importante esclarecer alguns pontos antes de discutir a virtualidade nas proposições vivenciais de Hélio Oiticica, como responder



aos seguintes questionamentos: de que se trata esta virtualidade? Como ela é enxergada em suas propostas?

Entende-se o virtual numa relação de paridade com o atual. Virtual e Atual como partições do Real. O virtual não seria algo ilusório nem diria respeito a uma ausência de contraparte material para qualquer conceito, mas sim à atualidade em potência. O potencial é algo existente, compõe o real, juntamente com o presencial. Desse modo, pode-se fazer uma analogia com uma semente que é virtualmente uma árvore. Essa é a concepção de virtual de Pierre Lévy (1996, p. 15): “a palavra virtual vem do latim *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato.” O sentido da construtividade artística neoconcreta e pós-neoconcreta, intrinsecamente ligado ao estabelecimento de novas estruturas a partir da relação com o espectador, reside neste processo de atualização. Analisar a obra de arte como uma proposição significa ter em vista o seu surgimento como somente a partir de uma ativação por parte do espectador, pois é o ato que põe em obra a proposição. Vale ressaltar que a transição ocorrida nos anos 1960, do objeto contemplado para o ambiente experienciável é também uma transição do domínio da espacialidade para o domínio da temporalidade, isto é, passa-se do caráter objetivável da obra como item desconexo ao espectador para a objetivação da relação fenomenal sujeito/objeto. Seria uma *nova objetividade*.

Quando o espectador é colocado como sujeito em diálogo construtivo com a obra atualizada pela sua atividade, o processo passa para o primeiro plano. A atividade toma caráter de vivência da percepção do ato. O ato dá-se no movimento e o movimento dá-se no tempo, segundo o conceito de duração de Bergson.

Para o filósofo, a duração, bem mais que um processo natural e pragmático de conhecimento das coisas, expressa a forma de nos posicionarmos no tempo e no espaço. Buscamos no passado a inteligibilidade das coisas e no presente nossa forma de agir sobre elas. Portanto, aqui, evidencia-se um processo que faz reconhecer/variar tanto nossas ações cotidianas quanto nosso reconhecimento sobre as imagens, ou seja, sobre nossas comunicações. (SILVA; PELLENZ, 2007, p. 4).

Dispor a obra de arte para o domínio temporal relaciona-se com a entrega do poder de co-autor para o espectador de modo copartencente: a existência da atividade do espectador possibilita que a obra encontre-se no domínio temporal, e ao espectador é dada a possibilidade de acessar construtivamente a obra devido à seu domínio temporal. Como já havia notado Oiticica, nessas condições não é



mais adequado designar suas realizações como obras. E mesmo o termo *trabalhos*, como preferia o artista, talvez ainda deixe margens para pensar em uma finalização por parte do proposito. As proposições vivenciais seriam, de maneira mais aproximada, dispositivos para serem disparados pelo espectador/participador. E estes dispositivos guardariam significados em potência, indeterminados, que surgiriam sempre como novos na atualização do participador/disparador.

No entanto, tal *potência* não é o mesmo que *possibilidade*, pois esta possui uma determinação e contém seu próprio fim de modo dedutível. Quando se fala em potência, indica-se também a possibilidade, porém comprehende-se que o resultado é o próprio processo, do qual o fim é componente. Há uma interdependência entre essas partes: potência, processo e fim. Essa interdependência é a própria atualização, também referente à duração.

Retoma-se então o exemplo da árvore e da semente, em que a árvore está em potência na semente e a semente é potência de árvore. Estaria então a árvore contida como possibilidade na semente, no entanto, o desenvolver da árvore é domínio da duração. O processo pelo qual a semente torna-se árvore não está inerente à semente, pois se trata de um processo dependente de um fim possível como árvore e da indeterminação dos fatores externos, os quais não se inscrevem na semente, mas quando postos em relação, todos os fatores tornam-se inscritos nos domínios do temporal.

A atividade do espectador, como participante na realização de uma proposta de arte, fornece significado à sua própria experiência e, mais do que dar sentido à proposição, é a percepção da própria vivência no domínio temporal e a sua relação com a livre criação que interessa ao programa de Oiticica.

A condição de virtualidade dessas propostas faz com que a dinâmica imputada ao espectador/participador/disparador crie sentidos, ao invés de revelar sentidos ocultos na obra. Essa característica de significação adquirida e não pré-definida é o que Pierre Lévy (1996, p. 137) chama de *dialética do acontecimento*. O virtual seria composto de variáveis que demandam atualização, para tanto necessitam de um ato, algo que o atualize. Ou seja, o fator externo em contato com a potência da proposição gera significado.

A experiência é e contém o sentido da proposição vivencial. É por meio dela que a obra constitui-se e, desse modo, é a ação que possibilita as diversas formas que o objeto pode passar a expressar. Um dos exemplos corriqueiros da



dinâmica do virtual e do atual é a fita de Moebius, base da proposta *Caminhando*, de Lygia Clark.

Acho que agora somos os propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão. (CLARK, 1996, p. 84).

Esse exemplo nos permite entender como a relação dos dois planos encontra-se numa continuidade e que a percepção dessa relação depende de um movimento, logo, da condição temporal. Daí dizermos da condição de virtualidade da proposta. “O real, a substância subsiste ou resiste. O possível esconde formas não manifestadas, escondidas, onde insistem. O virtual, como já foi referido, não está lá, a sua essência está na saída, ele existe” (LÉVY, 1996, p. 131).

III. O objeto e a virtualidade no programa de Hélio Oiticica

Para enxergar a conjunção da virtualidade como expressada acima, com o programa de Oiticica, será traçada uma via que parte do sentido de *construtividade*, passa pelo objeto e pela ideia de uma *nova objetividade*, pelas construções ambientais e a importância da atividade do sujeito, até atingir as *proposições vivenciais*. Este trajeto é fundamental para apresentar o sentido de atualização de *possíveis* presente nas propostas de Oiticica do final dos anos 1960 até suas últimas atividades.

A estrutura então é levada ao espaço girando 180º sobre si mesma, este é o passo definitivo para o encontro da sua temporalidade com a da cor; aqui o espectador não vê só um lado, em contemplação, mas tende à ação, girando em volta, completando sua órbita, na percepção pluridimensional da obra. Daí em diante, a evolução se dá no sentido de valorização de todas as posições de visão e da pesquisa das dimensões da obra: cor, estrutura, espaço e tempo (OTICICA, 1986, p. 46-47).

O desenvolvimento da ideia de virtualidade relaciona-se com a ideia de construtividade. Primeiro a crise do quadro leva a estrutura para um espaço virtual, depois a própria estrutura é construída nesse espaço, por fim a virtualidade apresenta-se na própria proposição, isto é, a construção da obra através da atitude do espectador. A obra somente torna-se atual com a participação, sendo anteriormente virtual, proposição.



A abertura da obra enquanto objeto não fechado em si, sem estrutura autônoma, coloca a produção artística num terreno de incertezas em que operam as ações espontâneas do espectador. Incerteza e indeterminação são elementos basais da totalidade da obra, a qual só se concretiza com a experiência ativadora num espaço real.

Para Oiticica, as proposições não se resumiam ao objeto, à obra enquanto objeto, mas numa busca por novas estruturações que partem em direção à proposição vivencial. Tal caminho não diminui a importância do autor/propositor. A manutenção do caráter do propositor, não numa posição privilegiada, mas necessária, coloca o objeto como uma indicação de proceder, um veículo escolhido para chegar-se a experiência geradora, um *script* (SILVA, 2007, p. 87). Mantém-se um objeto, o qual é estruturalmente diferente do objeto contemplativo.

Quero esclarecer logo de início q o problema do OBJETO só é importante sob um ponto de vista q não fala da OBRA-OBJETO (da obra sob forma de OBJETO) uma solução para a substituição do QUADRO ou da ESCULTURA como suportes-OBRA. O q acontece com a maioria dos “fazedores de OBJETOS” é exatamente isso: pensam q com o objeto hajam superado o QUADRO ou a ESCULTURA (e logo depois voltam ao q diziam ter repudiado): nada mais fazem do q substituir o suporte representativo pelo OBJETO (q fica sendo suporte então): em outras palavras não há nesses casos importância estrutural alguma ou qualquer novo approach quanto ao fenômeno da obra, da sua razão de ser, da sua atuação a posteriori enquanto obra. (OITICICA, 1977, p. 1).

Oiticica afirma o abandono das categorias (pintura e escultura) e o surgimento de uma nova objetividade, em que o objeto deixa de ser representação para transpor-se à uma realidade vivenciada fenomenalmente. Podem-se mencionar quatro momentos distintos da transição do objeto mimético para a proposição vivencial: (i) a representação dos objetos (pintura e escultura de representação), (ii) a pintura e escultura como representações de si mesmas (a forma de representação como objeto, isto é, a obra sendo antes um objeto-pintura ou objeto-escultura para de maneira secundária apresentar-se como conteúdo a ser absorvido pelo espectador), (iii) a chamada obra-objeto (a obra sob a forma de objeto, algo que é apresentado ao espectador e abre-se à sua participação mesmo que de modo limitado) e posteriormente (iv) o objeto que é posto na realidade vivenciada pelo espectador (a forma e a significação dependem da ação do espectador/participador).

É importante ressaltar que neste quarto momento a materialidade não desaparece, mas muda-se a estrutura que concebe a obra. A materialidade permanece essencial para a constituição da proposta, no entanto, não é mais o



objeto que determina a obra, mas a relação estabelecida entre propor e agir. Pois, muitas vezes a forma é dependente do agir sobre a proposição, a exemplo de *Caminhando* de Lygia Clark.

A respeito da construção da obra, Oiticica (1986, p. 55) afirma o novo sentido de construtividade:

Considero, pois construtivos os artistas que fundem novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte.

Construtivas seriam as elaborações que não se pautam no deslocamento do objeto físico para o campo da representação, mas sim na transfiguração dos elementos plásticos em um ato de construção, o qual convoca o espectador para o seu espaço/tempo, que é o da obra presentificada, o mesmo espaço-tempo do sujeito.



Fig. 1 - Hélio Oiticica, *B11 Bólido Caixa 9*, 1964. *B52 Bólido Saco 4*, 1966-1967. *B54 Bólido Área 1*, 1967. Fig. 2 - Hélio Oiticica, *Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta*, 1967.

Fonte: Itaú Cultural.





Fig. 3 - Hélio Oiticica, Vista parcial da instalação *Tropicália*, mostra *Nova Objetividade Brasileira*, MAM/RJ, 1967. Vista parcial de *Tropicália*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1969.

Fig. 4 - Hélio Oiticica, *Éden*, 1969. Fonte: Itaú Cultural.

Esta abertura às sensibilidades desfaz os limites do sentido da visão e do caráter representativo da obra e traz uma quebra de condicionamento receptivo do trabalho, de modo que este, não mais na posição de coisa contemplada, possa ser encarado como um fenômeno de abertura para o perceber e o criar. Segundo Oiticica (1977), os *Bólides* (Fig. 1) foram obras-objetos componentes da etapa estrutural que culmina nas capas de *Parangolé* (Fig. 2) e nos projetos ambientais, como *Tropicália* (Fig. 3) e *Éden* (Fig. 4). Mostra-se um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do sujeito ativo, superando a ideia de que o objeto tem como fim a pura expressão estética, pois passa, neste momento, a abarcar novas questões como a experimentação sensorial e a vivência criativa da proposta.

O artista ainda discorre neste escrito (1986, p. 51) sobre o sentido envolvente, muito embora ele já demonstrasse nas experiências do período neoconcreto a disposição para esse caráter, como nos *Monocromáticos*, *Bilaterais*, *Relevos espaciais*, *Núcleos* e nos *Penetráveis*. Há a possibilidade de vivenciar uma experiência fenomenológica com o objeto materializado. A abertura para a necessidade de atuação do sujeito na construção da obra dá-se efetivamente com a invenção do *Parangolé*.

Encontra-se no *Parangolé* um convite para o agir, anterior a toda materialidade e sem negá-la. É nesse agir, agora posto como núcleo estrutural, que se cria a arte ambiental como experiência (OITICICA, 1964). O que se tem é a efetivação, a atualização de uma proposta, muito mais do que uma capa ou um estandarte.

O *Parangolé* promove uma mudança significativa na compreensão do espaço com relação à obra e ao sujeito ativo: não é mais necessário localizar a obra numa realidade arquitetônica, isto é, de onde o objeto pode ser observado, pois a presença não está mais fora ou dentro, mas com a obra. Se há uma posição dessa arte ambiental com relação ao espectador é de algo disposto para ser agregado e assim vivenciado, numa junção arte-vida. Desta transposição de categorias e quebra da antinomia sujeito/objeto germina a antiarte que pensa o objeto como algo procedente da proposição, não previamente dado para contemplação. Segundo Oiticica, “como uma etapa rumo a essa arte focada no comportamento” (*apud* BRAGA, 2008, p. 266).

Para explorar tal arte focada no comportamento Oiticica forja o conceito de *crebehaviour* (comportamento criativo) e tendo em vista o tipo de experiência proporcionada por *Tropicália* e *Éden*, pensa-se os conceitos de *Supra-sensorial* e *Crelazer*. “A proposição do Crelazer absorve as ideias do *Supra-sensorial* e do *Projeto*¹, incorporando-as numa concepção de vida-arte: atividade não-repressiva em que arte e mesmo antiarte nada significam, [...] importa ‘viver o Crelazer’” (FAVARETTO, 1992, p. 185). Com o primeiro destes conceitos, o *Supra-sensorial*, Oiticica visa a abertura da percepção do indivíduo como meio de revelação do potencial criativo interior. Para tanto, propõe a criação de ambientes e situações que possam estimular todos os sentidos do participante. No entanto, tal estímulo não deve ser incisivo e sim marcado como atividade de lazer/prazer, isto é, de desinteresse e espontaneidade capazes de liberar o poder criador. Encontra-se no quinhão de lazer/prazer o conceito de *Crelazer*².

Mesmo que o projeto de integração de arte/vida não atinja a completude em tais experiências, é importante ressaltar o ponto em que o realizar de algo proposto torna-se fundamento para a construção do trabalho. Como se tem já uma virtualização do objeto-arte, a atualização da proposta é o próprio fim. A essa ideia de ativação, de trazer para o momento presente da atividade vivida, da experiência, chamamos de atualidade, a qual surge em contraposição à virtualidade. Desta maneira a obra de arte está contida na proposição de forma latente, em estado de virtualidade.



¹ O chamado *Programa* de Hélio Oiticica sobrepõe muitos conceitos surgidos de diversos experimentalismos pulsantes a partir do neoconcreto. A correspondência com Lygia Clark, a atividade discursiva, a realização de eventos em grupo que excede o campo das artes plásticas, tangenciando a música, teatro e a poesia mais recente da época, até o diálogo com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos formaram muito do arsenal conceitual de Oiticica. Entende-se logo o uso do *projeto*, pensado por Rogério Duarte, “no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’, a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade” (AYALA, 1970, p. 163).

² “A proposta das *Cosmococas* incide diretamente sobre a questão desta virtualização do espaço [...] O participador é o usuário de um dispositivo projetivo que ao mesmo tempo em que mostra imagens fixas, movimenta a percepção daqueles que se encontram imersos nesta arquitetura” (MACIEL, 2008, p. 173). Katia Maciel fala da virtualização do espaço, no entanto, as *Cosmococas* podem conter um sentido amplo de virtualidade, no qual o espaço cumpre um caráter formal e a existência da instalação depende da presença do sujeito. As *Cosmococas* trazem uma vasta gama de sentidos de virtualidade, extrapolando a proposta estabelecida neste artigo.

Referências

- AYALA, Walmir. *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BRAGA, Paula. Conceitualismo e Vivência. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FAVARETTO, Celso; OITICICA, Hélio. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. *Arte & Ensaios* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA-UFRJ, ano XV, n.17, 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2011.



LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

MACIEL, Katia. O Espaço é em Certa Medida Filme. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

_____. *O Objeto na Arte Brasileira nos anos 60*. Programa Hélio Oiticica, nº 101/77, 1977. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=245&tipo=2. Acesso em: 10 fev. 2012.

_____. *Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé*, 1964. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Acesso em: 08 fev. 2012.

SILVA, Fernanda Pequeno. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas* (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/dismestfernandapequeno2007.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2012.

SILVA, Alexandre Rocha da; PELLENZ, Vinícius da Silva. *Três Durações: Nelson, Glauber e Bressane*. Paris: Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ciberlegendajulhoartigoalexandreevinicius.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2012.

