

## COLHERES: OBJETOS SENSORIAIS INFORMULÁVEIS

*SPOONS: IMPOSSIBLE SENSORY OBJECTS*

**Luisa Paraguai** / PUC Campinas

---

### RESUMO

Este texto aponta as articulações entre objetos e tecnologias do fazer a partir dos artistas Meret Oppenheim, Gabi Veit e David Clarke, e suas respectivas obras "Object" (1936), "Laster und Löffel Spoons" e "Creature" (2017), e "Feed Me" (2010). Importa compreender como os artistas idealizam formas e constroem os objetos com suas operações concretas e simbólicas, e respectivamente, criam entre os limites plásticos (materialidades e características físicas) e os atributos funcionais (BAUDRILLARD, 2002). Nestas ações artísticas a forma estabelece-se dependente da construção perceptiva enquanto questiona convenções culturais e potencializa outros usos.

### PALAVRAS-CHAVE

Objetos sensoriais; tecnologias da forma; materialidade; funcionalidade.

### ABSTRACT

*This text points out the articulations between objects and technologies of making from the artists Meret Oppenheim, Gabi Veit, and David Clarke, and their respective works "Object" (1936), "Laster und Löffel Spoons" and "Creature" (2017), and "Feed Me" (2010). It is important to comprehend how artists idealize shapes and build objects in their concrete and symbolic operations, and respectively, they create between the formal limits (materialities and physical characteristics) and the functional attributes (BAUDRILLARD, 2002). In those artistic actions, form is established dependent of the perceptive construction while it questions cultural conventions and enhances other uses.*

### KEYWORDS

*Sensory objects; technologies of form; materiality; functionality.*

## **Introdução: Tecnologias da forma**

O homem vem estruturando sua existência a partir da relação estabelecida com as tecnologias, mobilizando espaços e tempos do cotidiano através de distintos sistemas (escrita, imagem, som) e linguagens (visual, audiovisual, verbal, computacional), constituindo configurações e hierarquias, que hoje se ampliam potencialmente em rede, em conexão. Desta condição de viver, entendemos a contemporaneidade como composições de métodos e linguagens, que também validam as operações poéticas, pois como afirma Valéry (apud CASTELLANI, 2014, p. 195) articulam “de uma parte o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, da reflexão, da imitação, da cultura e do meio, de outra parte o exame e análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes para a ação”.

Entendemos que os artistas operacionalizam conceitos e ideias, questionam procedimentos e conformam linguagens, validando técnicas e tecnologias que lhe permitam criar uma visão de mundo singular. Mitcham (1994 apud CUPANI, 2016) aborda

‘técnica’ quando o relevante é a ação humana (por exemplo, tocar o piano), fazer algo singular, e quando a atividade repousa menos em regras do que em intuição e saber-fazer. Já ‘tecnologia’ deveria aplicar-se a casos em que o relevante é o artefato (por exemplo, o uso ou a manutenção de uma máquina), quando se produz em massa, e quando se seguem regras, procedimentos conscientemente articulados e padrões (MITCHAM, 1994 apud CUPANI, 2016, p. 21).

Para o autor, enquanto processo da cultura, a tecnologia é compreendida como sistema de objetos e usos, processos e modos de fazer, dispositivos de poder, manifestação de saberes, que mobilizam atitudes e intenções do homem na constituição das relações de poder. A técnica como parte do sistema sócio-técnico global, é planejada e construída pelo homem que, ao utilizá-la, apropria-se, interpretando e reconstruindo. Nesta interdependência com os objetos, técnica e tecnologia diferenciam-se na medida em que formulam e encadeiam distintos níveis de abstração, organizando demandas e forças oriundas da percepção e da ação humana em uma dada situação histórica-social.

Assim, a tecnologia e seus respectivos distintos objetos técnicos são instâncias de uma condição sócio-histórica e cultural que derivam de um movimento inventivo, iterativo e dinâmico: criação, uso e transformação, indefinidamente, e que terminam

por modelizar a produção e nossa percepção espaciotemporal. E deste caráter potente de transformação e diálogo, assume-se a tecnologia como dimensão constitutiva da humanidade como Simondon (1980) observou,

o objeto técnico individualizado corresponde mais diretamente à dimensão humana. O indivíduo humano não é dominado por ele, em uma condição de exploração ou de controle por qualquer outra rede. Ele também não o domina, tornando-o uma extensão de suas mãos ou um dispositivo protético, como acontece com os componentes tecnológicos. Ele não domina nem é dominado, mas apresenta-se como uma espécie de dialética (SIMONDON, 1980, p. 9, nossa tradução<sup>1</sup>).

O autor, ao abordar a relação sujeito/objeto, nos sugere referenciar o termo funcionalidade, compreendido como um aspecto da atuação do homem no ambiente, e que se valida na/pela modelização de comportamentos, construção de distinções sociais e criação de representações simbólicas. O conceito atravessa as produções artísticas e sem a intenção de qualificar, importa-nos contextualizar o argumento de Miller (2010, p. 50, nossa tradução) sobre o que chama de “a humildade das coisas<sup>2</sup>”, com referências em Goffman (1986) e Gombrich (1979). Deixando de lado as evidentes e reconhecidas contingências das relações sujeito/objeto, o autor afirma que nossa constituição e a própria existência cultural dão-se na medida em que os objetos apresentam-se familiares, integram-nos sem serem percebidos – tornam-se um hábito, e portanto, invisíveis. É sobre e a partir desta invisibilidade que se pretende investigar materialidades e temporalidades para constituição do fazer artístico.

A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. Quando partes inteiras da nossa vida caem na abstração devido à mudança de escala da globalização, quando funções básicas do nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo [...], parece muito lógico que os artistas procurem rematerializar essas funções e esses processos, e devolver concretude ao que se furta à nossa vista. [...] como suportes de experiências: a arte, ao tentar romper a lógica do espetáculo, restitui-nos o mundo como experiência a ser vivida (BOURRIAUD, 2009, p. 31-32).

Neste sentido, considerando a experiência humana como uma construção cultural dos sentidos, na perspectiva da fenomenologia, Mills (apud NOË, 2012, p. 79) afirma que os objetos são “possibilidades permanentes de sensação” – construções lógicas

de “*sense data*”, que dependem de uma exploração espaciotemporal das pessoas – modos de movimentar-se e comportar-se.

Como afirma Baudrillard (2002, p. 94) “todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído”, que atuam como articuladoras de mundos distintos, atuando entre o visível e o invisível, concreto e simbólico, material e imaterial, enquanto deslocam as narrativas oriundas do cotidiano para então definirem lugares de memória e constituírem vínculos afetivos. Sem a preocupação do valor funcional ou utilitário dos objetos, na relação com os objetos, as pessoas guardam indícios, marcas, sinais do que foi vivido. Neste contexto da experiência, indicamos o objeto colher, como elemento de pesquisa para compreensão de uma dada condição tecnológica e construção histórico-social e poder contextualizar a produção dos artistas, pois conforme Wilson (2014) afirma,

As colheres são - ao lado de seus companheiros e rivais, o *fachi* e o garfo – decididamente uma forma de tecnologia. Suas funções incluem servir, medir e levar o alimento do prato à boca, sem falar nas colheres culinárias para mexer, raspar, escumar, levantar e retirar como concha (WILSON, 2014, p. 213).

Historicamente, a colher acompanhou transformações culturais, quando, por exemplo, o monarca Carlos II, rei da Inglaterra, Escócia e Irlanda em 1660, instaurou mudanças para apagar qualquer lembrança dos Cabeças Redondas Puritanos<sup>3</sup>, desde a abertura de teatros até ideias sobre a maneira de estar à mesa, criando um conjunto novo de colheres e garfos. A colher trífida, com concavidade oval e funda, apresentava cabo plano com uma ampliação na ponta para conter o desenho em forma de trifólio. Esta forma trouxe mudanças na maneira de segurá-las.

As colheres servem de espelho da cultura circundante. [...] A forma particular que elas assumem, portanto, é muito reveladora – uma bela colher azul e branca de porcelana chinesa, para tomar sopa de *wontons*, faz parte de uma cultura diferente da que usa colheres russas para comer conservas pegajosas, ou das colheres de pau semelhantes a conchas usadas nas casas pobres europeias para tomar uma sopa numa panela comunal, passando a colher de boca em boca (WILSON, 2014, p. 216).

Assim, em vários períodos históricos, a colher definiu-se a partir de comidas e refeições específicas – rituais, ganhando materiais, formatos e tamanhos diferentes, como a colher de chá, que além de levar comida à boca, era usada para misturar – leite e o açúcar na xícara de chá, e medir – pequenas quantidades de condimentos. Mas a partir do século XIX, os produtos do processo industrial foram responsáveis

por transformações nos padrões de comportamento e do estilo de vida das pessoas “[...] pelas novas investidas na mecanização dos trabalhos domésticos, principalmente no âmbito da cozinha, que veio a funcionar como um verdadeiro centro de testes para os novos produtos industriais” (MORAES, 1999, p. 31). Desta maneira, entendemos que os costumes sociais incorporam a existência de talheres para cozinhar e comer, ainda que a preferência cultural por comer com as mãos não implique em ausência de higiene ou necessariamente defina classe social.

### **Colher: objeto sensorial**

Os objetos, enquanto atividade processual, tem se apresentado interconectados em um contínuo exercício de especialização para responder demandas, buscar inovações e promover consumo, que implicam uma multiplicidade de formas. Na busca destas formas mais desejáveis, originalidade e utilidade tornam-se premissas dos projetistas – engenheiros e designers, que passam a escolher materiais, combinar soluções e criar novas técnicas.

A especificidade da função vem padronizando nosso cotidiano e como questiona Baudrillard (2002) pode implicar uma contradição: a geração de inúmeros objetos estéticos, que não possuem uma função técnica, como as máquinas de Picabia<sup>4</sup>, para além da experiência estética.

Isto significa, em primeiro lugar, que o objeto estético só se realiza na percepção, uma percepção que esteja atenta a lhe fazer justiça: diante do béocio que só lhe concede um olhar indiferente, a obra de arte ainda não existe como objeto estético. O espectador não é somente testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza (DUFRENNE, 1998, p. 82).

Desta maneira, inferir o objeto do cotidiano enquanto obra implica essencialmente uma intenção poética e ser percebido como tal pelo fruidor, para além da dicotomia entre sujeito e objeto, este deixa de fazer referências a um repertório de categorias fixas e institucionalizadas para constituir uma experiência estética. Para os artistas interessa esta incoerência, seja estrutural, de uso ou consumo, para questionar os modos de operação estabelecidos, pois os deslocamentos conceitual e prático fazem parte do processo de criação, fabulação, e invenção.

É fundamental apontar que os processos do fazer indicados não buscam por padrões conhecidos, mas antes operacionalizam “um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 2001, p. 25). Assim, entendemos a operação poética enquanto um evento que reconhece, institui e hierarquiza atributos diversos,

evocando conexões, procedimentos incomuns e consequentes redes semânticas – alternativas que reestruturam nossos modelos de linguagem, de representação e de percepção de mundo.

Vale assim retomar Meret Oppenheim, em 1936, e sua atitude desobediente quando cria a partir de uma piada durante o almoço em um café de Paris. Ao notar seu bracelete de metal polido revestido de pele, Picasso brincou dizendo que qualquer coisa poderia ser coberta com pelo, o que ela respondeu: “Até esta xícara e pires”, e gritou: “ Garçom, um pouco mais de pêlo!” Após essa conversa, Oppenheim comprou uma xícara de chá branca, pires e colher, e os envolveu em pêlo marrom, intitulando esse conjunto de “Objeto” (figura 1). Com esta ação, a artista transforma itens tradicionalmente associados ao decoro e ao refinamento feminino em um objeto inusitado, que evoca certa confusão e até aversão enquanto estimula outros modos de manusear e de questionar a funcionalidade. Lembra-se que esta oposição ideologicamente anti-industrial ecoou com maior ênfase a partir dos anos 60 com a vanguarda como *Pop Art*, o grupo Archigram<sup>5</sup> e Hans Hollein<sup>6</sup> com seu manifesto anti-funcionalista, entre outros, que faziam das críticas às representações de poder (o status embutido nos objetos e seus prefigurados modelos burgueses) o argumento do fazer (MORAES, 1999). Estes movimentos entendiam suas práticas emancipatórias e promotoras de resistências ao caráter normalizador de processos culturais hegemônicos.



Figura 1: “Object” (1936) de Meret Oppenheim. Fonte: <[http://www.moma.org/learn/moma\\_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936](http://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936)>. Acesso em jun. 2020.

A intenção de não conformar o objeto em padrões implica deixar de representar (ou seja nomear) para os artistas, que sugerem não mais o preexistente ou o formulável, mas invocam uma outra experiência objeto-sujeito para significar e potencializar relações. Toma-se esta condição de possíveis desvios do uso como o interesse deste texto, que apontados por Certeau (2008, p. 92) como “formalidades das práticas” explicitam a intenção poética dos artistas. Estes, na medida em que contradizem as normalizações tensionam as relações de poder estabelecidas pelos lugares institucionais e modos de consumo, que legitimam comportamentos e valores. Este campo político, social e cultural de uso modeliza as funcionalidades dos objetos indicados neste texto, que são então destituídas pelas ações abstrata e operativa dos artistas. Estas apresentam-se como “frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas” (CERTEAU, 2008, p. 97), enunciados não coerentes com a configuração instituída/institucionalizada e que potencializam outros fazeres.

Assim, entendemos as provocações das ações poéticas sobre as práticas do cotidiano, como Baudrillard (2002, p. 102) escreve sobre o hábito enquanto “descontinuidade e repetição (e não continuidade como o emprego sugere). É pela divisão do tempo em nossos esquemas ‘habituais’ que solucionamos o que pode ter de angustiante sua continuidade e a singularidade absoluta dos eventos”. Na medida em que estas ações comuns do dia-a-dia operam na/pela linguagem, isto é, formalizam uma sintaxe – códigos, que implicam invariavelmente uma visibilidade social e se apresentam mobilizadas nos/pelos dispositivos da cultura (CERTEAU, 2009).

Uma artista contemporânea de interesse é Gabi Veit [<http://www.gabiveit.it/>] na sua produção específica de colheres, quando evoca outras associações entre sujeito/objeto e até inventa realidades de existência. Na série “*Laster und Löffel Spoons*” () a artista nomeia os sete pecados capitais (luxúria, gula, inveja, avareza, preguiça, ira, orgulho) para configurar seus objetos (figura 2). As partes côncavas, que se multiplicam, estendem, alongam, bem como as pegas (cabos), que se achatam, encurtam, trazem outras dimensões e proporções, texturas e formatos, para as colheres e terminam por evocar atenção e cuidado antes do pegar.



Figura 2: *Laster und Löffel Spoons: luxuria, gula, invidia, avaritia, acedia, ira, superbia*. Fonte: <<http://www.gabiveit.it/machen/spoons/laster-und-loffel/laster-und-loffel/>>. Acesso em: jun. 2020.

Outro projeto da mesma artista, “*Creature*” (2017) (figura 3) apresenta formas inspiradas no universo da botânica e elementos marinhos para criar colheres, que transfiguram seus usos reconhecidos do medir, cozinhar, servir e comer, ainda que os elementos estruturais (parte côncava e pega) guardem certa semelhança formal. Esta ação artística aponta a possibilidade de uso não mais como “síntese de uma operação cabível no mundo linear, lógico, sequencial”, mas como “lampejos e intuições que não se encadeiam numa relação de antecedente e conseqüente, causa e efeito, condição e condicionado” (FERRARA, 1986, p. 120), e portanto diretamente vinculado à experiência do usuário.

As formas informam sobre o estado vigente de valores e neste trabalho artístico formulam narrativas singulares que desordenam as atividades domésticas (por exemplo o preparo e o consumo de alimentos) e são compreendidas como construção potencial para criar outras ordens culturais e sociais. Neste sentido, referenciamos Filiod (2004, apud SEGAUD, 2016, p. 103) que “aborda o habitar (e o coabitar) pela desordem doméstica”.





Figura 3: “Creature” (2017) spoon, bronze and iron. Fonte: <http://www.gabiveit.it/machen/spoons/creatura/creatura-geschopf>. Acesso em: jun. 2020.

Outro artista e *silversmith* David Clarke [<https://misterclarke.wordpress.com/>], na coleção “*Feed Me*” (2010) (figura 4), reconfigura as colheres antigas de Sheffield<sup>7</sup> a partir de seus materiais (zinco e estanho), combinando e ampliando partes, de maneira a criar objetos incomuns, que perdem a função primeira de alimentar. São objetos informuláveis, que questionam contingências físicas e simbólicas na medida em que a forma impede o ritual convencional de comer e sugerem rastros das maneiras vigentes de usar. Nesta proposta as formas também são imperfeitas e impertinentes, desafiando o reconhecimento e o senso comum.



Figura 4: Coleção "Feed Me". Fonte: <<http://misterclarke.files.wordpress.com/2010/09/sheff-1.jpg>>. Acesso em: jun. 2020.

Estes objetos atuam como articuladores entre dimensões distintas – visível e invisível, concreto e simbólico, material e imaterial, deslocam as narrativas comuns oriundas do cotidiano para então definirem outros lugares imaginários. Sem a preocupação do valor funcional ou utilitário dos objetos, promovem experiências, ainda que guardem indícios do conhecido.

### **Considerações finais**

A colher é reconhecidamente uma ferramenta cultural de manuseio no cotidiano, que os artistas nestas experimentações descritas interferem, instaurando novas conformações – configurações reveladoras de incongruências quanto aos formatos e modos de uso. Os trabalhos artísticos apresentam uma coexistência entre estruturas plásticas e formulações simbólicas, ambas não possíveis para os padrões funcionais de consumo e as convenções de comportamento.

Assim, esta impossibilidade e descontinuidade de modelos culturais é assumido como um fenômeno perceptivo que provoca transgressões ao criar uma condição inventiva também por parte do usuário. Este, a partir destes novos princípios implícitos, pode exercitar outras condutas e a possibilidade de criar novos hábitos – “*habitus*”, que retomado por Bourdieu (1972 apud SEGAUD, 2016, p. 127), afirma-se como um sistema individual, adquirido nas e pelas experiências práticas sociais, que se organiza para funções e nas ações do cotidiano.

Desta maneira, os artistas, enquanto criam, desestabilizam as superfícies-limites, potencializando outros modos de compreender e de instituir relações com o mundo. Ordenações de si e do espaço. Destas ações resultam objetos informuláveis, porque escapam à ordem: questionam contingências físicas e relações simbólicas, enquanto evocam novos comportamentos e usos. Na/pela materialidade da forma é proposta uma ação desviante que implica uma formulação da forma. Assim, a operação poética apresenta-se como uma modalidade de ação, de prática, que invoca a partir da regularidade dos gestos e do cotidiano, uma condição instável de outra natureza – um movimento subjetivo de transfiguração. Neste processo, o artista escolhe e modula, configurando uma convivência entre a ordem e a desordem, entre organizar e dispersar.

## Notas

---

<sup>1</sup> “The individualized technical object corresponds most directly to the human dimension. The human individual is not dominated by it as he is in the mining or any other network. Nor does he dominate it, making it an extension of his hands or prosthetic device, as happens in component technology. He neither dominates nor is dominated but enters into a kind of dialectic” (SIMONDON, 1980, p. 9).

<sup>2</sup> “The humility of things” (MILLER, 2010, p. 50).

<sup>3</sup> Os Cabeças Redondas (*Roundhead*) eram a oposição parlamentar ao governo de Carlos I (1625-1649) na Inglaterra. Eram em sua maioria puritanos burgueses e camponeses revoltados com o abuso do rei e liderados por Oliver Cromwell. Eles recusavam a usar as perucas brancas, com seus comuns volteios, repletos de cachos (MACAULAY, 1856).

<sup>4</sup> “As formas industriais de Picabia, inspiradas em parte por seu entusiasmo por manuais e diagramas técnicos, contextualizam a era da mecânica, mas no entanto, sugerem disfunção e, esvaziam qualquer orgulho exagerado que geralmente resulta da conquista tecnológica. A máquina anunciada por Picabia não tem um objetivo conhecido, mas aponta um pensamento radical do status da arte no início do século XX, quando mostraram um potencial de substituir a mão do artista no processo criativo” (CHADWICK, 2017).

<sup>5</sup> O grupo formado inicialmente por Peter Cook, Ron Herron, Warren Chalk, Dennis Crompton, David Greene e Mike Webb, compartilhava a ideia de que era possível e necessário transformar por meio das tecnologias emergentes a arquitetura e o urbanismo. Suas propostas tinham sempre um caráter de ruptura com a tradição e as convenções formais, buscando articular os projetos com os sistemas de transporte e os de comunicação.

---

<sup>6</sup> “Architects have to stop thinking in terms of buildings only. Built and physical architecture, freed from the technological limitations of the past, will more intensely work with spatial qualities as well as the psychological ones. The process of erection will get a new meaning; spaces will more consciously have haptic, optic and acoustic properties. A true architecture of our time will have to redefine itself and to expand its means. Many areas outside traditional building will enter the realm of architecture, as architecture and ‘architects’ will have to enter new fields. All are architects. Everything is architecture” (HOLLEIN apud Lucarelli, 2013).

<sup>7</sup> Na idade média, a cidade de Sheffield já se destacava na fabricação de talheres. No século XIV foi famosa pela fabricação de facas de qualidade e no século XV liderou a fabricação de talheres e objetos de cutelaria.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Castellani, Felipe Merker. “A poética de Georges Aperghis: uma abordagem sobre a noção de dispositivo artístico.” In **arte\_corpo\_tecnologia**, edited by Monica Tavares, Juliana Henno, Helena Damélio, Alessandra Bochio, and Aline Antunes, 194-231. São Paulo: ECA/USP, 2014. Disponível em <[http://www2.eca.usp.br/nucleos/gp\\_admd/wp-content/uploads/arte\\_corpo\\_tecnologia\\_vFinal\\_impressao.pdf](http://www2.eca.usp.br/nucleos/gp_admd/wp-content/uploads/arte_corpo_tecnologia_vFinal_impressao.pdf)>. Acesso em: jun. 2020.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

CHADWIK, Stephanie. Francis Picabia, *Ideal*. **Smarthistory**, October 23, 2017. Disponível em <<https://smarthistory.org/picabia-ideal/>>. Acesso em: jun. 2020.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da Tecnologia: um convite**. 3ª. Edição. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GOFFMAN, Erving. **Frame analysis: an essay on the organisation of experience**. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GOMBRICH, Ernst H. **The sense of order: a study in the Psychology of Decorative Art**. London: Cornell University Press, 1979.

LUCARELLI, Fosco. **Hans Hollein's Alles Ist Architektur (1968)**. 2013. Disponível em <<http://socks-studio.com/2013/08/13/hans-holleins-alles-ist-architektur-1968/>>. Acesso em: jun. 2020.

MACAULAY, Thomas Babington. **The History of England from the Accession of James II**. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1856.

MOMALEARNING. **Object**. Disponível em <[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/)>. Acesso em: 01 jun. 2020.

MORAES, Dijon de. **Limites do Design**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MILLER, Daniel. **Stuff**. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press, 2010.

NOË, Alva. **Varieties of Presence**. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press, 2012.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PETROSKI, Henry. **A evolução das coisas úteis: cliques, garfos, latas, zíperes e outros objetos do cotidiano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Visuais**. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002. p. 123-140.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

SIMONDON, Gilbert. **On the mode of existence of technical objects**. London, Canada: University of Western Ontario, 1980.

WILSON, Bee. **Pense no grafo! Uma história da cozinha e de como comemos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2014.

Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo auxílio à pesquisa (Processo n. 2018/05363-8) e ao CNPq (Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2).

### **Luisa Paraguai**

Docente e pesquisadora na Faculdade de Artes Visuais, da PUC Campinas, e artista nas interlocuções entre arte, design e tecnologia. Graduada em Engenharia Civil pela USP, com Mestrado e Doutorado em Multimeios pela Unicamp, e Pós-doutorado no Planetary Collegium, Milão. Atualmente em estágio Pós-doutoral no Media Lab / UFG. Consultora Ad Hoc da CAPES e FAPESP. Colaboradora da Leonardo Digital Review. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Contato: [luisa.donati@puc-campinas.edu.br](mailto:luisa.donati@puc-campinas.edu.br).