

# Objetos Inquietos e suas Indisposições com a História da Arte Modos de Subversão

---

Marize Malta  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## RESUMO

A partir das práticas de nossas pesquisas com objetos e lugares, apresentamos uma análise crítica das tradições historiográficas e das propostas de suas subversões que deem conta de outras histórias da arte que ultrapassem as maldições que impuseram aos objetos serem tratados como minorias ou imigrantes indesejados no campo das artes e de seus comportamentos e reverberações frente à realidade brasileira. É hora de procurar entender as particularidades das coisas e suas potências para a História da Arte.

## Palavras-chave

Objetos inquietos. Historiografia da Arte. Subversões.

\*

## ABSTRACT

From the practices of our research about objects and places, we present a critical analysis of historiographical traditions and the proposals of their subversions that account for other art histories that surpass the curses that imposed objects to be treated as minorities or unwanted immigrants in the field of the arts and their behaviors and reverberations towards the Brazilian reality. It is time to try to understand the particularities of things and their powers for the history of art.

## Keywords

Unquiet Objects. Historiography of art. Subversions.

## Objetos-coisas

Objetos passam de mão em mão. Quando são manipulados, humanos articulam suas próprias relações com os Outros. Acabam se transformando em instrumentos de pensamento. Coisas não funcionam ou mesmo existem independentemente do modo como os humanos os utilizam e pensam sobre eles. Muitas coleções de objetos em museus foram formadas em correspondência a uma disciplina particular ou departamento acadêmico, impingindo classificações sobre tipologias de coisas – artísticas, científicas, exóticas, populares, industrializadas, etc.

Estudar objetos triviais, populares, estranhos ou feios, ou combinações dessas várias qualificações, muitos com fins utilitários, não é tarefa simples no campo da História da Arte que, diante de sua tradição, pouco atraiu esforços para tratá-los com igualdade em relação à pintura, objeto de estudo privilegiado da disciplina, gerando inúmeras maldições<sup>1</sup>. Como um certo tipo de condescendência, a história das artes decorativas poderia ser ponderada um artifício para incorporar alguns objetos excepcionais ou criados por artistas, quando se considerava seus interesses estéticos.



Figura 1 – Duas jarras emblemáticas tratadas tradicionalmente como objetos de arte e artes decorativas.

Figura 1A - Jarra Minerva, de Piere Delabarre, c. 1654. Vaso do século I a.C. com montagem e adições do século XVII. Museu do Louvre, Paris.

Figura 1 B – Jarra Beethoven, de Rafael Bordalo Pinheiro, 1895. Faiança policromada. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

<sup>1</sup> MALTA, Marize. Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhar na história da arte. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p.93-105.

## Objetos (de) arte

Objeto exemplar das artes decorativas, a jarra Minerva de Pierre Delabarre (fig. 1A) está no acervo do museu mais visitado no mundo, o Louvre, sem, entretanto, ter o prestígio de peças contemporâneas suas de pintura e escultura. A própria seção onde a jarra se encontra - a seção de Objetos de Arte - desenvolveu-se a partir da separação da seção de escultura. Se os amantes da arte francesa do século XVII buscavam as telas de Poussin, Lorrain, LeBrun e esculturas de Girardon, pouquíssimos veem a jarra de Delabarre e outras tantas peças extraordinárias das artes decorativas do período barroco, o que corresponde a serem preteridas pela historiografia que lhes lançou um mau olhar e um mal dito.

O conceito 'objeto de arte' (*objet d'art*) carrega tais premissas e implica uma escolha de certa categoria de coisas, merecedora da atenção de uma fruição estética, produzida comumente por artífices e não por artistas, mesmo que tenham existido inúmeras exceções<sup>2</sup>. Entretanto, esses objetos de arte estiveram relacionados a criações supostamente empíricas, como se não detivessem concepções de ordem intelectualizada, como se as mãos fossem incapazes de pensar, questão discutida por Richard Sennett em *O Artífice*<sup>3</sup>.

Segundo já mencionamos em outros trabalhos, estamos diante de objetos do mal, que, de modo frequente, são alvo de olhares que os veem como entes diferentes, mal vistos, ou vistos com indiferença (não querem ser vistos) e, assim, não ditos ou mal ditos. As artes decorativas podem ser consideradas uma porção da produção artística olhada como especial-diferente, cuja inserção no campo da arte e da historiografia da arte tem sido foco de um mau olhar<sup>4</sup>. Um exemplo disso é a jarra Beethoven de Rafael Bordalo Pinheiro (fig. 1B), presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Obra emblemática do artista português, alvo de cobiça de muitos museus lusos, ela não se encontra junto às suas contemporâneas na galeria do século XIX. Mas foi um objeto paradigmático para começarmos a pensar no papel das coisas nas narrativas da História da Arte. Foi nosso primeiro objeto do mal sem sabermos que seria o primeiro de muitos outros.

A jarra fica em uma sala, isolada, fadada a manter-se à parte de uma história coletiva da arte oitocentista. É um objeto de arte gigante, excêntrico, fantasioso, narrativo, um incômodo para a historiografia. Poucos a sabem ler ou lhe dão importância, quando sua tangibilidade escapa. Somente quando nos colocamos com ela, temos condições de estabelecer contatos, percebermos suas ousadias, escala, materialidade e artisticidade. Apesar de sua condição de peça única, assinada e reverenciada como objeto de arte, em que livros de história da arte ela está presente? Que historiador da arte a apresenta em suas aulas? Digamos que, no mínimo, ela foi mal olhada.

Como a jarra Beethoven e tantas outras coisas, um mau olhar foi lançado sobre os objetos de arte, tornando-os objetos do mal. Sendo mal olhados, foram submetidos a preconceitos, esquecimentos e a situações de ignorância (a maioria dos historiadores da arte ignoram a história dos objetos, bem como os livros de história da arte). Sendo foco de uma espécie de superstição ou tabu, olhar para esses objetos desencadearia reações adversas, sendo evitados ou colocados em lugares pouco visíveis nas prestigiosas instituições museais da arte. Entretanto, os tabus precisam ser compreendidos e transpostos. É preciso não temer os objetos, enfrentando-os e decifrando-os.

<sup>2</sup> GRIL-MARIOTTE, Aziz (dir.). *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIIIe-XXe siècle)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.

<sup>3</sup> SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

<sup>4</sup> Cfme. MALTA, 2015. Op. cit.

## Objetos inquietos

A partir de algumas propostas da arte moderna (cubismo, dadaísmo, surrealismo, que não iremos tratar neste texto), mas especialmente da arte contemporânea, muitos objetos foram utilizados para desenvolver diferenciadas poéticas. Novos ou usados, nus ou embalados, isolados ou combinados, comportados ou libidinosos, fixados em suporte ou incorporados em um conjunto, seja como for, suas materialidades e simbologias preexistiam às obras, assumindo características de presença como artefatos pré-artísticos. Desse modo, alguns artistas contemporâneos subverteram as apropriações tradicionais sobre os objetos cotidianos, mas nem sempre, face ao pouco caso da História da Arte sobre eles, puderam incitar e reconfigurar outras histórias sobre esses objetos, ou melhor, sobre as coisas (ainda sem categorias conceituais que lhe impingissem valores definidos).

Por outro lado, as coisas criadas pela humanidade – os artefatos – e com as quais conviveu, têm múltiplas histórias de vida e convívio, quando incorporam sentidos e agem na construção de culturas visuais e materiais, identidades culturais e posturas estéticas. Como aponta Sarah Anne Carter, que trata da história das coisas, essas coisas tangíveis são inseparáveis das narrativas que as pessoas criam sobre elas ao fazerem-nas, encontrá-las, usarem-nas e as usarem novamente de diferentes modos<sup>5</sup>. Portanto, é inegável o papel das coisas em nossas vidas e seu papel nas nossas premissas estéticas<sup>6</sup>, principalmente pelo fato de que nossas vidas são mais condicionadas esteticamente por práticas com objetos comuns do que por obras excepcionais. E é por isso que esse papel de atuação precisa ser resgatado em histórias que lhe deem visibilidade.

Diante de uma infinidade de coisas que não foram absorvidas pela História da Arte, porém de grande importância na construção de identidades e no amparo no cotidiano de vidas de diferentes indivíduos e grupos, e face à estimulação de atitudes multidisciplinares e de estudos decoloniais, é importante rever os modos de lidar com objetos. Isso é válido tanto diante da tradição historiográfica, quanto do diálogo com outras disciplinas, as quais também reduziram o estudo sobre certos objetos, na medida em que escolheram tipos exclusivos, compatíveis com as metodologias próprias de algumas categorias de conhecimento preestabelecidas, a exemplo da Antropologia.

Algumas tentativas de ultrapassagem dessa herança podem ser vislumbradas, como as noções de 'oeuvres à objet', de Marc Desportes<sup>7</sup>, para designar as obras nas quais um objeto se apresenta na realidade, em concreto, em obras artísticas. O vedor, ao encontrar uma coisa apreendida por uma instalação reconhece de imediato sua situação de uso: uma colher de metal, uma cadeira antiga, um aspirador de pó de plástico, uma lemanjá de gesso... Relaciona-se, assim, a uma dimensão gestual, remetendo às práticas coletivas, que obedecem a convenções<sup>8</sup>. Por outro lado, não estando na mesma situação, o estranhamento permite pensar outras formas de estar e ser dos objetos.

---

<sup>5</sup> CARTER, Sarah Anne. Things in stories. Stories in things. In: ULRICH, Laurel Thatcher; GASKELL, Ivan; SCHCHNER, Sara J.; CARTER, Sarah Anne (orgs.). *Tangible things: making history through objects*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 159-192, p.164.

<sup>6</sup> CALVERA, Anna (ed.). *Arte? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

<sup>7</sup> DESPORTES, Marc. *Oeuvres à objet. Présence de l'objet dans l'art, XXe-XXIe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2018.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.8.

## Utilidades inquietas

Outra forma de unir o que era considerado oposto é a ideia de 'DesignArt', escrito tudo junto, retomado e desenvolvido por Alex Coles<sup>9</sup>. Sonia Delaunay foi uma das primeiras a expressar a junção designart<sup>10</sup>, produzindo nos dois campos em simultâneo, sem necessidade de contrapô-los, bem como os discursos de união entre arte e design promovidos pela Bauhaus, mas que acabaram decorrendo em uma inflexibilidade às questões intuitivas e estimulantes da arte. Com o tempo e outras atuações de justaposição, o termo acabou sendo empregado mais a determinados artistas que se envolveram com design do que para designers que produziram artes visuais ou cujos produtos criados carregaram potências estéticas. Coles se vale de 4 chaves para discutir a simultaneidade dos campos: padronagem, mobiliário, interiores e arquitetura, enfatizando os trabalhos de Sonia Delaunay, Ray Eames e Pae White, não por coincidência mulheres, apesar de tratar também de outros designers e artistas homens, apresentando as interrelações de suas criações, nos dois campos e como um afetava o outro.

O perigo da ideia de designart, contudo, é usar as idiosincrasias das artes plásticas para valorizar os objetos de design, mantendo posturas canônicas do campo e buscando valorizar a partícula decorativa, portanto visual, do artístico. A questão material e da experiência do uso fica comprometida.

Normalmente, as análises da cadeira *La Chaise* (fig.2), de Ray e Charles Eames, criada em 1948, recaem na sua forma fluida, escultórica, a qual se distancia dos formatos convencionais dos assentos e na sua inspiração a partir de uma escultura de Gaston Lachaise, de 1927. Pouco há referência aos modos de usá-la e às experiências que suas formas e materiais proporcionam, ao seu sucesso de venda, à sua recepção e potencialidade anacrônica, aos seus lugares de uso, comprometendo compreendê-la em complexidade. Sua organicidade permite diferentes posições de interação com o corpo; sua superfície lisa, face às curvas que oferece, faz dela uma cadeira para se escorregar a pele e o olhar, com prazer. O corpo sobre ela pode ter consciência de sua maleabilidade e maciez contra a dureza da fibra de vidro e adotar forma escultórica, arriscando a cadeira ser considerada um pedestal para uma estátua vivente que nela se sinta ou se reclina. Seus modos de aparição e uso, em diferentes tempos e lugares, também mapeiam os diversos sentidos que podem assumir, gerando distintos modos de interpretá-la.

---

<sup>9</sup> COLES, Alex. *DesignArt. On art's romance with design*. London: Tate Publishing, 2005.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.15.

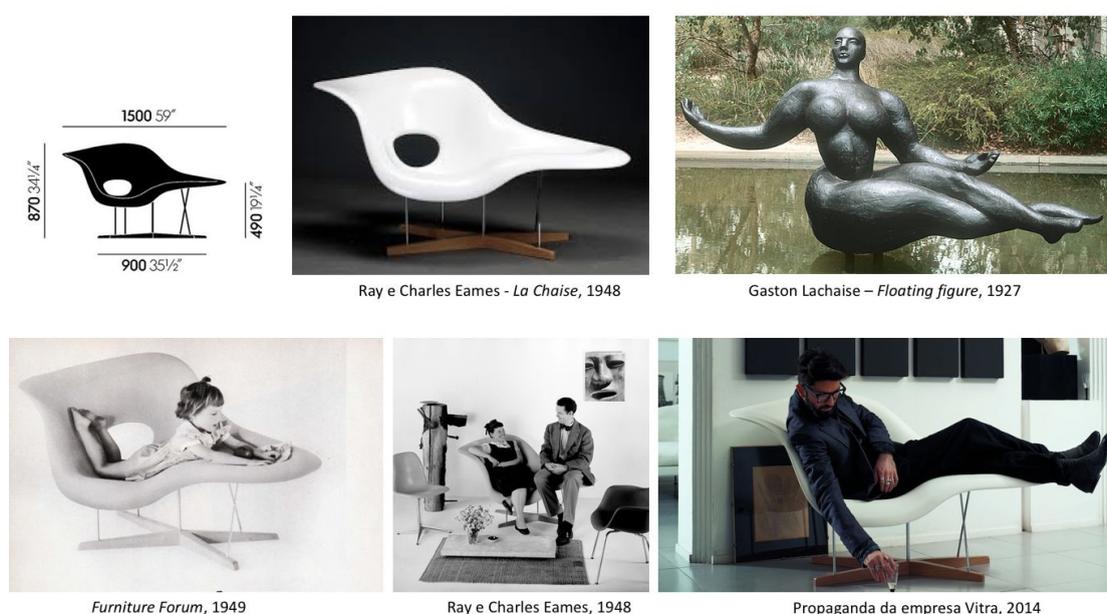


Figura 2 – Quadro, montado pela autora, com várias imagens da cadeira *La Chaise*, de Ray e Charles Eames, e a escultura *Floating Figure*, de Gaston Lachaise.

Por mais que arte e design compartilhem uma vocação estética, ao nos valermos da Estética, os filósofos tradicionais só se detêm nas artes plásticas e seus fundamentos, decorrendo uma incompreensão da natureza do design enquanto fenômeno estético<sup>11</sup>. Se a arte se vinculou ao belo, o design se estabeleceu como bom. A qualidade do objeto tomou, várias vezes, a forma de modelo de gosto, um modelo hipotético de gosto estabelecido como bom. Como afirma Anna Calvera, esse bom gosto também significava elegante, culto e elitista, traduzido como bom design, historicamente vinculado ao movimento moderno<sup>12</sup>.

Alex Coles menciona que Ray Eames interrogada em como se sentia em desistir de sua pintura, respondeu que nunca havia desistido dela, mas simplesmente mudado sua paleta<sup>13</sup>. Sendo assim, necessitamos mudar paradigmas para a compreensão da arte como fenômeno e superar o próprio conceito de arte e de design, tendo em vista que há muito mais coisas produzidas que não se encaixam tradicionalmente em nenhuma das categorias.

Fernando da Ilha do Ferro<sup>14</sup>, artista e designer alagoano, criou bancos e esculturas em madeira (fig.3) que hoje servem de modelos a inúmeros artesãos da região que, seguindo suas criações, ressoam imaginações materializadas de sensibilidades estéticas, produzidos com fins artísticos. Seus bancos parecem querer empreender longas caminhadas com inúmeras pernas de raízes e troncos de imburana, craibreira, pereira e mulungu, árvores típicas do sertão alagoano, cujas curvas desiguais parecem estar em movimento de andanças. Também acatam no assento dizeres talhados na tábua, consentindo que falem com seus vedores-usuários. Os bancos de Fernando andam e

<sup>11</sup> CALVERA, Anna. La relación entre diseño y arte: una cuestión actual a pesar de todo. In: \_\_\_\_\_. *Arte? Diseño? Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.9-30, p.15.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>13</sup> COLES, 2005. *Ibid.*, p.53.

<sup>14</sup> Fernando Rodrigues dos Santos, nascido em 1928 na casa mais antiga da cidade de Pão de Açúcar, Alagoas, e falecido em 2009, foi filho de um fazedor de tamancos e desenvolveu seu trabalho particular no povoado de Ilha do Ferro, à beira do rio São Francisco. FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro, século XX*. Aeroplano, 2005.

falam, pois como entes individualizados, cada peça encarna um objeto único. Precisamos acompanhá-los e ouvi-los.

Suas esculturas zoomórficas, desenvolvidas mais tarde, recriaram um imaginário fantástico, quando o pensar bancos levou a que se metamorfoseassem em entes assombrosos – de tanto andarem, viraram objetos de olhar, mas a memória dos bancos permanece na morfologia dos bichos. E Fernando entalhava seus títulos, sem pudor, sobre as esculturas – Ribuliço, Atuleimado, Trezeguê... Os próprios nomes já se revestem de um criativo incomum, desequilibrando premissas de títulos previstos. Sentamos nas falas e elas podem tatuar imaginários em nós, na medida que estamos postos sobre sustentações em raízes que nos provocam enraizamentos de memórias das terras onde se apoiam. Necessariamente, seu Fernando instiga a rever o que entendemos como arte e design, o que implica pensar no processo criativo em determinados contextos originais de produção e o que devemos estipular como temáticas nas nossas narrativas na história da arte.

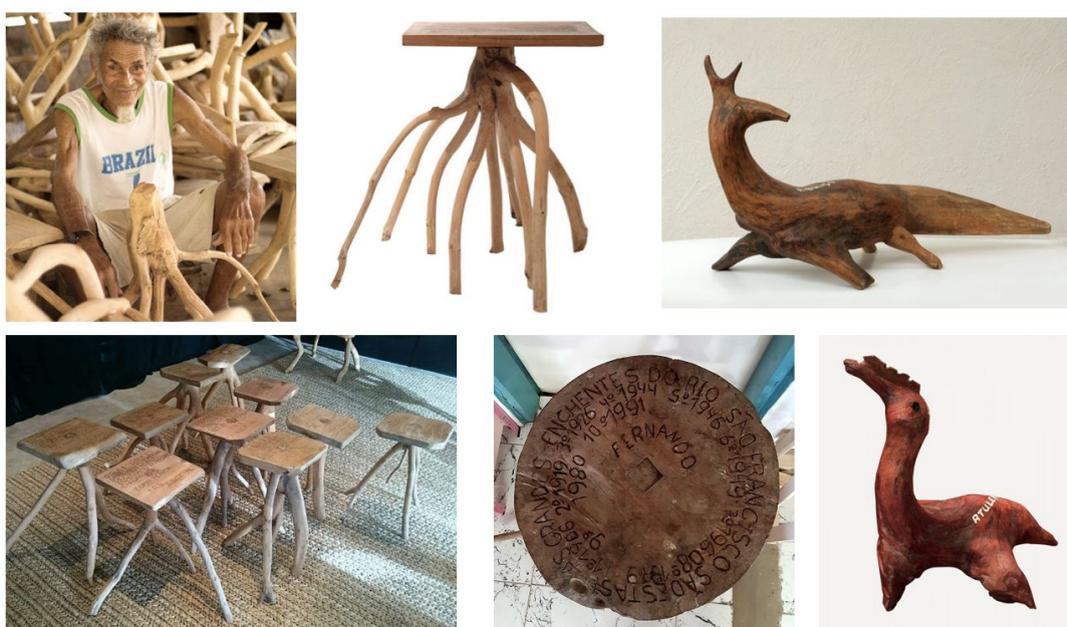


Figura 3 – Quadro, montado pela autora, com imagens de bancos e esculturas de Fernando da Ilha do Ferro, Alagoas.

### Coisas com arte, arte com coisas

Seus trabalhos, como de tantos outros artistas, vinham sendo tratados sob a égide da cultura popular, mais afeitos aos estudos antropológicos, mesmo que suas obras sejam vendidas em galerias e por leiloeiros de arte. Por outro lado, fez parte da exposição “Arte brasileira: além do sistema”<sup>15</sup>, ocorrida em 2010 na Galeria Estação, São Paulo, dividindo a atenção com Nuno Ramos, Gilvan Samico e Tunga, além de outros. Portanto, não é isso ou aquilo, mas possibilidades de diálogos com isso e aquilo, de coisas com arte e arte com

<sup>15</sup> ARTE brasileira: além do sistema. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento559110/arte-brasileira-alem-do-sistema>>. Acesso em: 19 de Out. 2019 (Verbete da Enciclopédia).

coisas, como podemos acompanhar neste momento com a exposição Vaivém<sup>16</sup> que está em circuito nos centros culturais do banco do Brasil, com curadoria de Raphael Fonseca.

São redes novas, antigas, artesanais, industriais, autorais, coletivas, representadas, para ver, para experimentar, feitas por artistas do *mainstream*, cooperativas de artesãos e por indígenas, tanto tradicionais quanto por aqueles que atuam como artistas contemporâneos.

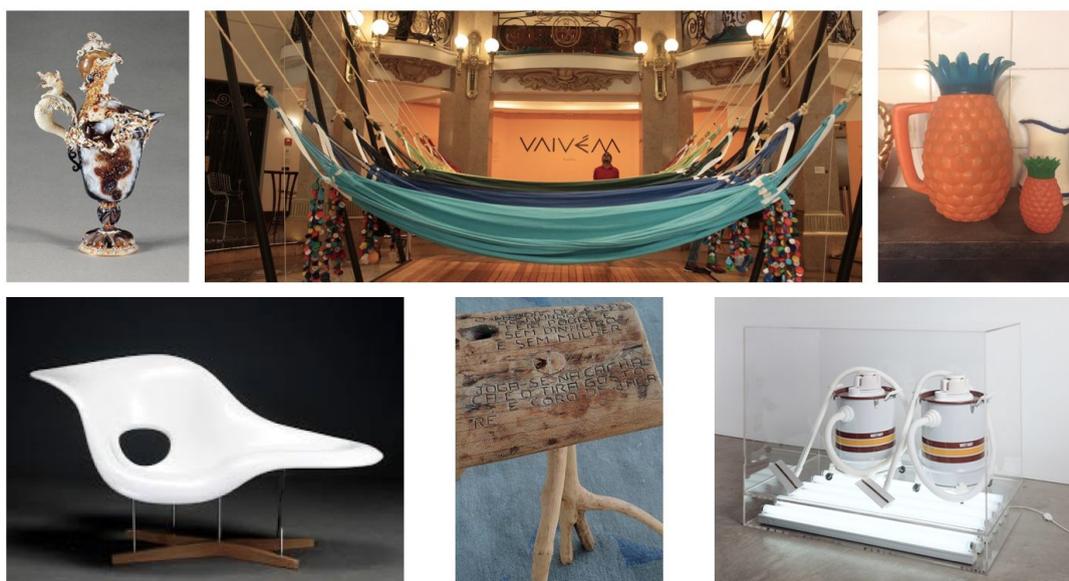


Figura 4 – A diversidade dos objetos. Jarra *Minerva*, de De Labarre; instalação *Rede Social*, do grupo Opavivará! na exposição Vaivém; jarra e saleiro abacaxi (sem autoria); cadeira *La Chaise*, de Ray e Charles Eames; banco de Fernando da Ilha do Ferro; *New Double Shelton Wet/Drys 10 Gallon*, de Jeff Koons.

Jarras extravagantes, uma cadeira americana, um banco brasileiro-alagoano, redes de dormir, eletrodomésticos (fig.4); peças de arte decorativa, de design serial industrializado, objeto artesanal único; artistas de tempos, linguagens e lugares diferentes que se colocaram no mundo e se deram a ver de diferentes modos, geralmente preteridos das avaliações mesquinhas da história da arte. Já começamos a assistir formas de ultrapassagem dessa postura que parecia contraditória e inconciliável. Além da atual exposição Vaivém, uma outra exibição realizada no ano de 2011 no Centro de Ciência de Harvard, denominada de “Tangible Things: Harvard Collections in World History”, buscou reunir diversas tipologias de objetos e encarar uma narrativa a partir de suas materialidades. Decorrente desse esforço, a publicação de mesmo nome procurou discutir posturas a partir de 4 seções: coisas no lugar; coisas sem lugar; coisas fora do lugar e coisas em histórias – histórias em coisas<sup>17</sup>. Focalizando o lugar onde a coisa é posta a ver e a transitoriedade de posturas conforme esse contexto<sup>18</sup>, a proposta implica em desfazer preconceitos e a valorizar o encontro com os objetos fortuitos, buscando sublinhar o caráter polivalente e mutável dos objetos e justapondo itens aparentemente sem relação alguma, como um cachimbo de milho e um computador.

<sup>16</sup> FONSECA, Raphael (org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito, 2019. (Catálogo da exposição)

<sup>17</sup> ULRICH, Laurel Tatcher; GASKELL, Ivan; SCHCHNER, Sara J.; CARTER, Sarah Anne (orgs.). *Tangible things: making history through objects*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

<sup>18</sup> BERTHET, Dominique (dir.). *L'art dans sa relation au lieu*. Paris: L'Harmattan, 2012.

Do mesmo modo, posturas como a de enfatizar a proveniência de obras<sup>19</sup>, a relação das obras com o lugar em que são postas a olhar e experienciar<sup>20</sup>, a consideração de outras classes de objetos sem as cargas conceituais da tradição<sup>21</sup>, a revisão das identidades dos objetos<sup>22</sup> (muitas vezes equivocadas), dentre outras, dão pistas de como lidar de modo contemporâneo e menos preconceituoso com os objetos. A vida dos objetos, ou sua biografia<sup>23</sup>, indica também que, a cada percurso, a forma de vê-lo e usá-lo pode transformar a maneira de classificá-lo e especialmente de compreendê-lo.

Nesse sentido, é preciso ultrapassar barreiras, buscando o diálogo entre arte, design, cultura material e cultura visual<sup>24</sup>, flertando com variados teóricos que têm revisto suas posturas disciplinares originais e nos afetar pelas propostas de artistas contemporâneos que se apropriam de trechos, troços e coisas e constroem sentidos outros que põem de forma positiva a reflexão sobre a produção de presença<sup>25</sup> das coisas em nossas vidas e de nossos compromissos por uma história da arte mais inclusiva e diversa.

Assim, diante da inquietude de muitos objetos, não há um a priori que estabeleça a condição de ser arte ou não. Como já mencionamos na introdução de um dossiê para a revista MODOS:

Diante de todas essas narrativas, podemos concluir que objetos são bem mais do que objetos de uso, são inquietudes materializadas em coisas, sejam por suas formas, por suas iconografias, por seus materiais, por suas recepções, promoções, seus trajetos, suas representações e potências ideológicas, mas especialmente pela maneira com que são tratados, pensados, historicizados – com inquietudes. Objetos inquietos envolvem olhares agitados que, por sua vez, demandam compreensões sacudidas e esperam narrativas em desassossego<sup>26</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTE brasileira: além do sistema. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento559110/arte-brasileira-alem-do-sistema>>. Acesso em: 19 de Out. 2019 (Verbete da Enciclopédia).

<sup>19</sup> FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (eds.). *Provenance: an alternative history of art*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

<sup>20</sup> BERTHET, 2012. Op. Cit.

<sup>21</sup> MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

<sup>22</sup> GARCIA, Tristan. *Form and object: a treatise on things*. Edinburg: Edinburg University Press, 2014.

<sup>23</sup> KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008, p.89-121.

<sup>24</sup> BARNARD, Malcolm. *Art, design and visual culture. An introduction*. London: Macmillan Press, 1998.

<sup>25</sup> Cfme. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

<sup>26</sup> NETO, Maria João; MALTA, Marize. Dossiê Objetos inquietos. Apresentação. MODOS, revista de história da arte, v.2., n.2, p.137-141, maio 2018. Disponível em: Disponível em:

“<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1339>”. Acesso em: outubro de 2019, p.141.

- BARNARD, Malcolm. *Art, design and visual culture. An introduction*. London: Macmillan Press, 1998.
- BERTHET, Dominique (dir.). *L'art dans sa relation au lieu*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- CALVERA, Anna. La relación entre diseño y arte: una cuestión actual a pesar de tudo. In: \_\_\_\_\_. *Arte? Diseño? Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.9-30.
- CARTER, Sarah Anne. Things in stories. Stories in things. In: ULRICH, Laurel Thatcher; GASKELL, Ivan; SCHCHNER, Sara J.; CARTER, Sarah Anne (orgs.). *Tangible things: making history through objects*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 159-192.
- COLES, Alex. *DesignArt. On art's romance with design*. London: Tate Publishing, 2005.
- DESPORTES, Marc. *Oeuvres à objet. Présence de l'objet dans l'art, XXe-XXIe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2018.
- FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (eds.). *Provenance: an alternative history of art*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.
- FONSECA, Raphael (org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito, 2019. (Catálogo da exposição)
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro, século XX*. Aeroplano, 2005.
- GARCIA, Tristan. *Form and object: a treatise on things*. Edinburg: Edinburg University Press, 2014.
- GRIL-MARIOTTE, Aziz (dir.). *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIIIe-XXIe siècle)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008.
- MALTA, Marize. Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhar na história da arte. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- NETO, Maria João; MALTA, Marize. Dossiê Objetos inquietos. Apresentação. *MODOS, revista de história da arte*, v.2., n.2, p.137-141, maio 2018. Disponível em: [Disponível em: <sup>^</sup>http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1339<sup>^</sup>](http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1339). Acesso em: outubro de 2019.

SENNETT, Richard. *O artifice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ULRICH, Laurel Thatcher; GASKELL, Ivan; SCHCHNER, Sara J.; CARTER, Sarah Anne (orgs.). *Tangible things: making history through objects*. Oxford: Oxford University Press, 2015.