



## UM CORPO PARA UMA IMAGEM: O IMPASSE NA COMPRA DA PERFORMANCE REFUS, DE MAURÍCIO IANÊS

*A BODY FOR AN IMAGE: THE IMPASSE IN THE PURCHASE OF PERFORMANCE REFUS,  
BY MAURICIO IANÊS*

**Bianca Andrade Tinoco**

Universidade de Brasília, Brasil  
biancatinoco@gmail.com

### **Resumo**

Em 2014, o Centro Nacional de Artes Plásticas da França (CNAP), órgão colecionador público ligado ao Ministério da Cultura francês, adquiriu a performance *Refus*, do artista brasileiro Maurício Ianês, apresentada naquele ano na exposição “Des Choses en Moins, Des Choses en Plus”, coletiva realizada no Palais de Tokyo, em Paris. Durante a coleta de dados para a inclusão de *Refus* em sua coleção, a equipe do CNAP, informada de que Ianês seria a única pessoa autorizada a apresentar a performance, ofereceu ao artista o pagamento de um seguro de saúde vitalício internacional e expressou preocupação com os hábitos dele. Ianês interpretou a atitude como uma intromissão em sua intimidade, rejeitando qualquer proposta relacionada ao controle de sua preservação física. Tal polêmica expõe as particularidades do colecionamento de performance a partir de um elemento chave: a necessidade do corpo do performer para que o trabalho artístico se constitua, inclusive visualmente, e ganhe projeção por meio de registros. A partir da leitura de Theodor Adorno e Max Horkheimer, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Bernard Stiegler, coloca-se em discussão os limites entre o interesse patrimonial e a objetificação do corpo do artista, em prol da capacidade de exposição de uma obra imaterial.

**Palavras-chave:** performance; mercado de performance; objetificação do corpo; conservação de arte contemporânea.

### **Abstract**

In 2014, the National Center of Plastic Arts of France (CNAP), a public collector linked to the French Ministry of Culture, acquired the performance *Refus* by the Brazilian artist Maurício Ianês, presented that year at the exhibition “Des Choses en Moins, Des Choses en Plus”, held at the Palais de Tokyo in Paris. During the collection of data for the inclusion of *Refus* in its collection, the CNAP team, informed that Ianês would be the only person authorized to present the performance, offered to the artist the payment of an international health insurance and expressed concern about his habits. Ianês interpreted the attitude as an intrusion into his intimacy, rejecting any proposal related to the control of his physical preservation. This example exposes the particularities of the performance collection from a key element: the need of the body of the performer so that the artistic work is constituted, including visually, and gain projection through registers. From the reading of Theodor Adorno and Max Horkheimer, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Bernard Stiegler, the limits between the patrimonial interest and the objectification of the body of the artist, for the capacity of exposition of an immaterial work, are put into question.

**Keywords:** performance art; performance art market; body objectification; contemporary art conservation.

Paris, fevereiro de 2014. Em uma das salas do Palais de Tokyo, instituição público-privada dedicada à exibição de arte contemporânea, um homem vestido de preto está sentado atrás de uma mesa de escritório, à espera. A exposição, “Des Choses en Moins, Des Choses en Plus” [“Coisas a Menos, Coisas a Mais”], é uma curadoria de Sébastien Faucon e Agnes Violeau a partir de obras imateriais de 40 artistas reunidas no acervo do Centro Nacional de Artes Plásticas da França (CNAP)<sup>1</sup>. O homem, com alguns papéis e canetas a sua frente, não é identificado por placa, crachá ou uniforme. Ele não chama os passantes, embora estabeleça contato visual.

Com quem se dispõe a conversar, o homem troca impressões sobre a exposição e sobre os caminhos da arte contemporânea, até apresentar uma questão: você gostaria de receber de volta o valor do seu ingresso? Se a pessoa diz não, ele apresenta argumentos para que ela repense sua posição. Se a resposta do interlocutor é sim, ele expõe motivos para que o reembolso não ocorra. Quando o visitante sustenta sua posição, ele entrega o voucher para a troca na bilheteria, com uma condição: que o participante escreva em uma folha a justificativa para a devolução do dinheiro e assine. A negociação, descrita aqui em linhas gerais, é o cerne da performance *Refus* [Recusa], de Mauricio Ianês<sup>2</sup>, criada especialmente para a mostra e apresentada diariamente, do meio-dia à meia-noite.

Logo após o período de apresentação no Palais de Tokyo, *Refus* foi comprada pelo CNAP. A performance está entre as duas vendidas por Ianês e também pela galeria Vermelho, que representou o artista até 2018<sup>3</sup>. Ao ser adquirida pelo governo francês, *Refus* se tornou alvo de uma negociação, em um momento metalinguístico que deslocou para outro patamar as discussões de valoração propostas por meio da obra.

Durante a coleta de dados para a inclusão de *Refus* em sua coleção, a equipe técnica do CNAP promoveu uma série de reuniões com Ianês, ao longo de oito horas, de modo a instituir os termos do contrato, os protocolos e as condições de preservação e de reapresentação da obra.

<sup>1</sup> A coleção do CNAP possui 95 mil obras. A seção de Artes Visuais (na qual se encontra o gênero performance) do módulo de produção contemporânea conta com mais de 19 mil obras de 6 mil artistas, adquiridas desde os anos 1960 (CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, 2016). Fizeram parte da mostra “Des Choses en Moins, Des Choses en Plus” trabalhos de: Laurie Anderson, Eleanor Antin, Beatrice Balcou, Davide Balula, Nina Beier & Marie Lund, Pierre Bismuth, Ulla von Brandenburg, Olivier Cadiot, Hsia-Fei Chang, Boris Charmatz Thomas Clerc, Antônio Contador & Julie Bena, Carole Douillard, Mounir Fatmi, Didier Faustino, Christophe Fiat, Nicolas Floc’h, Ceal Floyer, Andrea Fraser, Esther Ferrer, Dora Garcia, Mauricio Ianês, IKHÉA @SERVICES, Ann Veronica Janssens, Philippe Katerine, Elodie Lesourd, Christian Marclay, Gordon Matta-Clark, Joris van Moortel, Melik Ohanian, Roman Ondák Cecile Paris, Steven Parrino, Maxime Rossi, Noé Soulier, Annie Vigier & Franck Apertet (Uterpan), Michel Verjux, Lawrence Weiner, Ian Wilson e Fred Wiseman.

<sup>2</sup> O valor reservado pelo Palais de Tokyo para a contrapartida dos reembolsos para todo o período da exposição, de pouco mais de 400 euros, foi esgotado antes do prazo final da exposição, que durou de 14 de fevereiro a 2 de março de 2014. Restou a Ianês concluir a ação e exibir, até a data de encerramento da mostra, apenas as folhas de justificativa assinadas.

<sup>3</sup> A outra performance, O Nome, pertence desde 2014 ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por meio de uma compra intermediada pela Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC.



O artista relata<sup>4</sup> que dialogou com advogados, a equipe de curadoria e, naquele que classificou como o encontro mais interessante e exaustivo, com um grupo do departamento de conservação da coleção. Entre as exigências feitas pelo artista, estava a de que ele seja o único autorizado a apresentar a performance, uma vez que ele se propõe a realizar uma extensa pesquisa acerca das leis do local onde a obra será exibida para dispor de argumentos convincentes contra ou a favor do resgate do valor do ingresso. “Os argumentos usados na hora vêm desse conhecimento e muito da intuição, da conversa que eu construí. Outro ou outra performer mudaria bastante o trabalho, por isso tem que ser eu [a executá-lo]” (IANÊS, 2018).

As representantes do departamento de conservação guardaram todos os vestígios e documentos relacionados à exibição da obra no Palais de Tokyo. Ianês considerou divertido quando elas propuseram guardar em um cofre refrigerado as canetas utilizadas na performance (as mais baratas encontradas pelo artista), de modo a que a tinta não secasse e as mesmas fossem utilizadas numa reapresentação do trabalho. A situação descontraída transformou-se em uma discussão delicada quando as conservadoras demonstraram preocupação com a longevidade do próprio Ianês, uma vez que o trabalho só pode existir com a presença dele.

Elas falaram: “É do nosso interesse que você viva saudável por mais tempo possível”. E começaram a me entrevistar: “Você fuma? Você bebe? Você usa drogas? Você tem alguma doença hereditária?” Aquilo foi me gerando um desconforto tão gigante que eu falei “Para. Eu sou o meu corpo e ele não pertence a vocês, ele não faz parte do contrato de vendas, essa relação acabou aqui”. Eles queriam me oferecer um seguro de saúde vitalício internacional. Chorei por ter negado, teria sido maravilhoso, mas neguei porque aceitar isso seria aceitar as condições de que meu corpo é um objeto, um produto que passa pelo domínio deles.

Diante da negativa, as conservadoras manifestaram incômodo, conta Ianês (2018). “Falaram: ‘Não é do nosso interesse que você se suicide amanhã, por exemplo. Ou que você vire um alcoólatra e morra de cirrose’”. A possível inclusão no contrato de cláusulas envolvendo a preservação do corpo de Ianês foi afastada apenas com a mediação do curador do CNAP à época, Sébastien Faucon, que intercedeu a favor do artista. “No fim, conseguimos convencê-los de que isso seria um lugar bastante complicado, inclusive para eles.”

A precaução dos conservadores franceses, que pode ser interpretada como uma medida extrema, encontra ressonância na expectativa de prolongamento das condições de existência de uma obra em acervo público, a qual tende a se esvaír diante do caráter perecível dos elementos envolvidos. Do ponto de vista da conservação, a partir do momento em que Ianês afirma que é necessário para a realização de Refus, ele se torna insumo para a execução da obra.

Por outro lado, o impasse chama atenção para uma questão moral: ao comprar uma performance, pode um colecionador interferir nas condições de vida do artista,? Até que ponto a

<sup>4</sup> Em entrevista a Anna Paula da Silva e à autora, realizada em São Paulo em 23/03/2018.



posse da obra se estende à propriedade sobre o corpo? Não estaríamos tratando aqui de uma linha tênue entre a venda e a escravidão?

### Leituras sobre a objetificação do corpo

Uma visão aguda acerca da objetificação do corpo é oferecida por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno no livro *Dialética do Esclarecimento*, lançado em 1947. Segundo os autores, tal atitude teria sido intensificada por um ideário iluminista que se estendeu até o século XX. De acordo com Horkheimer e Adorno (1985, p. 11), o livro foi impulsionado pela meta de “[...] descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie.” Os autores argumentam que uma das chaves para compreender esse desencantamento é analisar a oposição existente desde Platão, entre corpo e intelecto (alma) ou entre desejo e razão, como a expressão na esfera pessoal da polarização entre natureza e cultura (técnica, civilização).

Adorno e Horkheimer partem da premissa de que a natureza parece ameaçadora para o sujeito limitado, que enxerga no controle dela sua única chance de se preservar e não sentir mais medo. Assim como a natureza deve ser dominada a fim de evitar riscos, o corpo que deseja, sofre e se emociona deve renunciar às pulsões e ser controlado pela razão, via renúncia da satisfação imediata e a possibilidade de uma gratificação posterior, a exemplo de Ulisses em sua viagem de Troia a Ítaca relatada na *Odisseia* de Homero.

Nessa passagem de Ulisses, comentada em *Dialética do Esclarecimento*, está presente o comando de um sobre o corpo de outros – no caso, o domínio do herói, amarrado no mastro, sobre os remadores que continuam a trabalhar, de ouvidos tapados com cera e incólumes ao encanto das criaturas. O homem racional, aquele que ordena prender a si mesmo para não obedecer aos instintos, determina o que será feito daqueles sob sua autoridade.

De acordo com Adorno e Horkheimer, Ulisses personifica o ser humano que vê seu próprio corpo e o de outros como objetos a serem conhecidos e dominados, e os separa de uma dimensão não corporal (o espírito, *Geist*) que toma decisões e adia as gratificações. Foi com base nesse paradigma, os autores afirmam, que a filosofia grega começou a ser desenvolvida, no embate com o mitológico e o irracional.

Adorno e Horkheimer lembram ainda que o trabalho (como modificação da natureza) e o domínio, diretamente relacionados nas primeiras sociedades, foram dissociados com o surgimento da noção de propriedade privada e a estabilização de povos em áreas de cultivo. Os trabalhadores do barco de Ulisses, por exemplo, cedem à pressão para terem os ouvidos fechados com cera porque Ulisses é o proprietário da embarcação, ou seja, o patrão. O herói não trabalha e não se identifica com eles - ele toma as decisões, segundo seu intelecto.



O domínio da natureza e do mítico por meio do método científico, do cálculo e da técnica enaltecidos pelo *cogito* cartesiano, torna o conhecimento uma fonte de poder, uma justificativa para a superioridade (racional, intelectual) de um ser humano sobre outros. Por meio do “penso, logo existo”, o racionalismo reforçou a premissa de uma divisão do corpo humano em duas instâncias: *res extensa* (corpo e matéria) e *res cogitans* (coisa pensante). Esse pressuposto, que coloca o ser humano como sujeito e tudo mais (inclusive outros seres) como objeto, leva a uma relação patológica com o corpo, ao mesmo tempo amado e odiado. Adorno e Horkheimer (1985, p. 217) avaliam que o corpo, “[...] quando exaltado, o foi sempre como coisa, objeto sem vida, como algo ‘proibido’, ‘reificado’, ‘alienado’”. Trata-se, na visão deles, não de um corpo vivo (*Leib*) mas de um meramente material, físico (*Körper*) - em suma, um cadáver sem ativação.

Tratado como objeto da natureza, como argumentam Horkheimer e Adorno, o corpo é algo de que o ser humano pode se aproximar somente sob a prerrogativa da posse. Segundo essa concepção, o ser humano não é um corpo: ele *tem* um corpo. E quando se tem um corpo, ele pode ser comprado, emprestado, alugado - pelo próprio sujeito ou por outrem que disponha dele como posse. A admissão do corpo como objeto abre terreno para que ele seja entendido como mercadoria.

O corpo que trabalha ou está ativo segundo regras determinadas, obediente ao controle, é elogiado – mesmo o que se exercita em uma academia (em inglês, *work the body*). Aquele, no entanto, que está em descanso ou lazer, disponível para a satisfação de seus desejos, é considerado indolente e precisa ser controlado por meio da repressão ou da sedução - pela indústria cultural, pelo consumo desenfreado, pelas tecnologias, pelo totalitarismo político. Para Adorno e Horkheimer, a submissão do corpo conduz a sujeitos desencantados, vazios em meio à racionalização e às adaptações a uma autoridade (econômica).

Michel Foucault e Gilles Deleuze se aproximaram das reflexões da *Dialética do Esclarecimento* ao definirem, respectivamente, os termos sociedade disciplinar e sociedade de controle. Em *Vigiar e Punir*, Foucault apresenta o corpo confinado e docilizado por efeito da vigilância e da ocupação de espaços disciplinados (escola, hospital, quartel, prisão). Foucault também situa nos séculos XVII e XVIII – os mesmos da ascensão do iluminismo – o momento de inauguração das disciplinas de observação e sujeição. Por meio da sociedade disciplinas, ocorre a transformação de corpos, que se tornam úteis e submissos nos gestos e no comportamento, controlados a partir de práticas de poder.

Deleuze avança na discussão sobre a submissão dos corpos ao teorizar que as sociedades disciplinares deram lugar às de controle na segunda metade do século XX, após a II Guerra Mundial. Tal controle seria facilitado pelas inovações tecnológicas, como câmeras de vigilância, aparelhos celulares, cartões de crédito e comunicação pela Internet, elementos que permitem o controle em rede abrangendo todos os campos da vida social. “Atualmente, vivemos o capitalismo da superprodução, no qual o problema é consumir o que se produz em excesso comparativamente à necessidade. Desde então, o corpo entra no mercado como capacidade de consumir e ser consumido.” (VAZ, 2006, p. 42)



Na visão de Deleuze, o corpo deixa de ser mera força de trabalho domada e preservada para a produção, papel que lhe era relegado no capitalismo vigente até o início dos anos 1960, e assume a posição de consumidor.

[...] atualmente o capitalismo não é mais dirigido para a produção, relegada com frequência à periferia do Terceiro Mundo, mesmo sob as formas complexas do têxtil, da metalurgia ou do petróleo. É um capitalismo de sobre-produção. Não compra mais matéria-prima e já não vende produtos acabados: compra produtos acabados, ou monta peças destacadas. O que ele quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações. Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Por isso ele é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu lugar à empresa. A família, a escola, o exército, a fábrica não são mais espaços analógicos distintos que convergem para um proprietário, Estado ou potência privada, mas são agora figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes. Até a arte abandonou os espaços fechados para entrar nos circuitos abertos do banco. As conquistas de mercado se fazem por tomada de controle e não mais por formação de disciplina, por fixação de cotações mais do que por redução de custos, por transformação do produto mais do que por especialização da produção. (DELEUZE, 1992, p. 3)

Bernard Stiegler (2007, p. 16) demonstra um diagnóstico próximo ao afirmar que a segunda metade do século XX presenciou o início de um capitalismo cultural, que se utiliza da informática, das telecomunicações e do audiovisual para “[...] formar os comportamentos no sentido do interesse de consumo”. Nessa condição, mesmo as diferenças entre as singularidades são controladas: para exercer o poder, é necessário “[...] massificar os comportamentos para fazer com que os indivíduos adotem objetos-padrão produzidos em série, onde é preciso, evidentemente, que os comportamentos sejam eles mesmos padrão e induzidos em série [...]” (idem, p. 22).

Aquilo que Deleuze denominou as sociedades de controle, que Rifkin descreveu como capitalismo cultural, consiste em captar os tempos individuais da vida para os massificar, o que induz inevitavelmente a uma desindividualização e uma dessingularização dos indivíduos [...]. (STIEGLER, 2007, p. 31)

Para Stiegler (2007, p. 35-36), cabe ao artista retirar as pessoas dessa miséria simbólica por meio da devolução da experiência estética, incompatível com o condicionamento do consumo e com a indeterminação de comportamentos: “A experiência do sensível [...] consiste em *dilatar* as capacidades do sensível, isto é, a *intensificar as singularidades* dos indivíduos.”

O artista é elevado pelo autor (idem, p. 36-37) à posição de “figura da *singularidade por excelência*”, capaz de motivar em outros a diacronia. Nesse sentido, Stiegler apresenta uma posição coincidente com a de Adorno e Horkheimer, que identificavam o artista como aquele capaz de provocar nos sujeitos o reencontro com o corpo vivo, o *Leib*.



## Performance, colecionamento e impermanência

Retornando à negociação da performance *Refus*, é de fato instigante imaginar Maurício Ianês como esse corpo diacrônico que se insurge frente à proposta de controle pela via financeira. Mas, não seria essa uma visão um tanto idealista e rasa da questão? Afinal, trata-se de um performer vendendo um trabalho, uma associação com o mercado retesada desde as primeiras manifestações assumidamente dedicadas ao gênero, nos anos 1950 e 1960.

A historiadora da arte Amelia Jones (2006, p. 22) afirma que “a aparição ou o descobrimento do corpo do artista na década de 1960 pode ser considerada como uma forma de representar e afirmar o ‘eu’ dentro da sociedade”. Ela reitera que “a utilização do corpo do artista [...] é uma forma de desenterrar o que Feher denomina ‘tensão constante entre os mecanismos de poder e as técnicas de resistência’, uma tensão que persiste no indivíduo encarnado.” (idem, p. 23)

Um dos precursores da performance na França, Yves Klein testou essas bordas por meio do trabalho *Zonas de Sensibilidade Pictural Imaterial*, de 1959 a 1962. Klein vendia espaços vazios de Paris a colecionadores e, uma vez recebido o valor em ouro por determinada “zona de sensibilidade”, jogava metade do pagamento no Rio Sena, ante a presença de duas testemunhas - um crítico de arte e um diretor de museu. O tensionamento entre performance e remuneração perdurou ao longo das décadas, por vezes na esfera poética, outras efetivamente na financeira. No século XXI, a aquisição mais valiosa de que se tem notícia foi a ocorrida em 2008 com a venda de *Kiss* (2003), de Tino Sehgal, ao Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, por US\$ 70 mil.

O pudor que cerca a relação do artista com o dinheiro, ligado à preservação de uma suposta autonomia da criação, remonta ao século XIX, lembra Larry Shiner (2010, p. 276): “Atraídos [...] devido à aura espiritual dele, pelo culto ao herói, e pela retórica da liberdade, os aspirantes a artista do século XIX fundaram um discurso acerca do ‘espírito contra o dinheiro’ para explicar a falta de êxito”. Em grande medida, diz Shiner ainda, esse discurso era acompanhado pelo mito do artista ignorado ou incompreendido.

A imagem do boêmio que mantém as normas de ambição, decoro e moralidade da classe média manteve um lugar no imaginário popular até hoje, dando origem à fórmula padrão de caricatura nos meios de comunicação de massa. (SHINER, 2010, p. 278)

Sobre a arte produzida na segunda metade do século XX, Hans Belting (2006, p. 161) afirma que “[...] trata-se de uma ficção necessária na qual se materializa a cultura. O valor ideal e o material combinam-se de uma maneira paradoxal, mesmo que o valor material tenha se autonomizado com as práticas atuais do mercado artístico”.

Ao analisar o papel dos museus como “catedrais” da cultura, Belting chama atenção para outro ponto pungente relacionado à venda de *Refus*: a condição inexorável de que essa

performance possui um limite para ser ativada – o limite da vida de Ianês. A previsão de finitude fere uma das premissas das coleções: a responsabilidade de preservar para a posteridade. Até a ascensão dos centros de arte contemporânea, o museu era o local onde “[...] as obras alcançavam uma estação final em que o tempo não mais chegava. Aqui elas escapavam à transformação artística para serem reverenciadas em nome da história ou em nome de uma arte que torna a história visível”. (BELTING, 2006, p. 162)

A arte efêmera, segundo Maria Lúcia Kern (2005, p. 234), é caracterizada por trabalhos que “revolucionam o estatuto da obra de arte e os princípios de perenidade e de peça única, se rebelando contra os museus e o mercado de arte e se alinhando, conforme Jean Baudrillard, ao destino físico dos objetos degradáveis”. Segundo a pesquisadora, por meio da arte efêmera o artista lança um olhar crítico “em relação às convicções da arte moderna - obra perene, autonomia, originalidade, autoria, teleologia [...]” (Kern, 2005, p. 235).

Adquirir um trabalho artístico com prazo de expiração pode parecer um desperdício e soa ainda mais ousado quando o pagamento é realizado com recursos públicos, como ocorreu na negociação entre Maurício Ianês e o CNAP. Por outro lado, a transação teve o mérito de reconhecer que algumas obras, sim, possuem uma temporalidade material, ainda que possam ser lembradas por meio de documentos, vestígios e relatos. Ianês, ao estabelecer as exigências para a venda de Refus e não aceitar passivamente as imposições da equipe de conservação, se propôs ao diálogo mais difícil, aquele que reconhece o poder da instituição e a conduz a repensar seus conceitos.

## Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BELTING, H. **O Fim da História da Arte**: Uma Revisão Dez Anos Depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Michel Foucault ; tradução de Raquel Ramallete. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

JONES, A. **El cuerpo del artista**. Tradução de Carme Franch Ribes. Londres: Phaidon, 2006.

SHINER, L. La Apoteosis del Arte. In: SHINER, Larry. **La invención del arte**: Una história cultural. Buenos Aires: Paidós, 2010, p. 257-305.

SHUSTERMAN, R. The Somatic Turn: Care of the Body in Contemporary Culture. In: SHUSTERMAN, R.. **Performing Live**: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art. Ithaca: Cornell University Press, 2000, p. 154-181.

STIEGLER, B. **Reflexões (não) contemporâneas**. Bernard Stiegler; tradução de Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.





## Documentos eletrônicos

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES. **A collection on the move**. Paris: CNAP, 2016. Disponível em: <[http://www.cnap.fr/sites/default/files/article/132869\\_presentation\\_collection\\_cnap\\_en.pdf](http://www.cnap.fr/sites/default/files/article/132869_presentation_collection_cnap_en.pdf)>. Acesso em: 20/08/2018.

\_\_\_\_\_. **Maurício Ianês, Refus**: Interview Vidéo de l'Artiste. Paris: CNAP, 2017. Disponível em: <<http://www.cnap.fr/mauricio-ianes-refus>>. Acesso em: 20/08/2018.

DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, G. **Conversações: 1972-1990**. Gilles Deleuze; tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226. Disponível em: <<http://www.somaterapia.com.br/wp/wp-content/uploads/2013/05/Deleuze-Post-scriptum-sobre-sociedades-de-controle.pdf>>. Acesso em: 20/08/2018.

HYAMS, Rosilyn. **Brazilian performance artist Mauricio Ianês questions cultural policies at Palais de Tokyo, Paris**. Audio. RFI. World News Explained. Paris, 24/02/2014. Duração: 05'37". Disponível em: <<http://en.rfi.fr/americas/20140224-brazilian-performance-artist-mauricio-ianes>>. Acesso em: 11/08/2018.

KERN, M. L. B. Arte contemporânea, historiografia e memória. (M. A. Ribeiro, D. da S. Gonçalves, Eds.). **XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA**. Anais. Tiradentes: Editora C/Arte, 2005. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2005/Anais\\_2005.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2005/Anais_2005.pdf)>. Acesso em: 20/08/2018.

PALAIS DE TOKYO. **Des choses en moins, des choses en plus**: Une exposition inédite autour des collections immatérielles du Centre National des Arts Plastiques. Paris: Palais de Tokyo, 2014. Disponível em: <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/des-choses-en-moins-des-choses-en-plus>. Acesso em: 20/08/2018.

VAZ, P. Consumo e risco: mídia e experiência do corpo na atualidade. In: ESCOLA SUPERIOR DE PROPAGANDA E MARKETING. **Comunicação, Mídia e Consumo**. Dossiê Consumo e Risco. São Paulo, vol. 3 n. 6, p. 37-61, mar. 2006. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/58>>. Acesso em: 20/08/2018.

## Minicurrículo

### Bianca Andrade Tinoco

Doutoranda em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Dedicou-se ao estudo da institucionalização da performance no Brasil por meio do colecionamento, sob orientação do Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. Mestre em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília (2009), com dissertação sobre performance na Geração 80 do Rio de Janeiro.