

atropelamento

atropelamento

atropelamento

atropelamento

branco negro
Lisette Lagnado (org.)

cachoiro

cair

cair de um sítio alto

cair de uma janela

Rivane

Neueschwander

Ompaleão

Ompuru

OOPE

OO

OOavel

OOO

OOO

A YANGHYUN FOUNDATION foi criada em 2006 em conformidade com a filosofia e o desejo do antigo diretor da Hanjin Shipping Co. Ltd., senhor Sooho Cho. A Yanghyun continua a diversificar e intensificar seus esforços para apoiar atividades que possam beneficiar diferentes setores da sociedade. O foco da fundação são os diversos projetos de pesquisa acadêmica em transporte marítimo, logística e indústrias marítimas. Bolsas de estudo e suporte financeiro são oferecidos a jovens talentos das artes e dos esportes e a crianças pequenas com dificuldades financeiras vítimas de doenças graves.

O PRÊMIO YANGHYUN foi criado em 2008 como o primeiro prêmio internacional de arte de uma instituição coreana. Seu principal objetivo é reconhecer e apoiar artistas notáveis em meio de carreira, oferecendo-lhes um ambiente global para exibir seus trabalhos. Os artistas agraciados com o Prêmio Yanghyun são escolhidos por um júri de reconhecimento internacional e por um comitê de seleção, cujos membros são diretores e curadores sêniores de instituições de arte mundialmente renomadas. O Prêmio Yanghyun oferece ao premiado não apenas uma quantia em dinheiro, mas também um sistema de apoio prático e inovador que inclui uma exposição em um dos museus renomados do mundo quando da escolha do ganhador, em até três anos após a premiação.

Eunyoung Choi

Diretora-presidente da Yanghyun Foundation



Zumbi com cabeça de bacalhau babão com os olhos vesgos¹

A Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage foi fundada em 1975 pelo artista Rubens Gerchman com o objetivo de oferecer uma alternativa antiacadêmica aos procedimentos de aprendizagem e criação.

Vinculada à Secretaria de Estado de Cultura, a EAV ocupa todas as dependências de um palacete em estilo eclético e romano, construído no início do século XX e tombado no ano de 1957 como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sua singularidade reside também no cenário de um parque público e urbano, em meio a um conjunto paisagístico-arquitetônico de estonteante beleza, com vista para a estátua do Cristo no alto do Corcovado.

Sede regular de encontros para discutir o futuro da arte, a escola logo ganhou destaque como polo cultural a partir de uma intensa programação de exposições, seminários, debates, projeções de filmes, festivais de dança e música.

Em paralelo a ateliês abertos para a iniciação artística, cursos livres e cursos de formação estruturados em núcleos de pesquisa e projetos, o Parque Lage confirma sua vocação no Rio de Janeiro como posto avançado da experimentalidade artística. Em 2016, lançou o programa Jornadas de Outubro, que funcionou como um laboratório para conceituar o Parquinho Lage, escolinha de arte dedicada às crianças.

Acolher o projeto *O nome do medo/Rio de Janeiro* da artista Rivane Neuenschwander representou um empenho excepcional da EAV voltado ao período da infância. O tempo de preparação da exposição foi de 15 meses e converteu-se em uma travessia transformadora. Contagiou os membros de uma equipe multifacetada que se envolveu no mesmo instante, desde a concepção das atividades, a compra dos materiais para as oficinas, a chegada dos ônibus no parque, até as considerações que resultaram de cada encontro com as crianças.

Foram 12 sessões de trabalho em que Neuenschwander, junto ao quadro de educadores do Museu de Arte do Rio e à educadora residente da EAV, acompanhou as demandas de quase 200 crianças, entre 6 e 13 anos. As etapas desse percurso coletivo engendraram rumos imprevisíveis em torno das origens do medo, evidenciando o papel dos adultos e da sociedade nas interrelações entre cotidiano e lazer, imaginário e fantasia.

Diversas gerações de artistas, assim como professores e estudantes da EAV, contribuíram para auxiliar as crianças a confeccionar suas próprias capas: Anitta Boavida, Bernardo Ortiz, Chiara Banfi, Daniel Steegmann-Mangrané, Edmilson Nunes, Flávia Brito, Laura Lima, Manoel Manoel, Márcio Ramalho, Marcos Cardoso, Mariane Monteiro, Maysa Miranda, Odaraya Mello, Paulo Paes, Suzana Queiroga e Ulisses Carrilho.

Convidado a desenvolver as peças a serem expostas, o *fashion designer* Guto Carvalhoneto recebeu a tarefa de traduzir os desenhos dos medos e as capas feitas pelas crianças. Em estreita colaboração com Neuenschwander, elaborou uma deslumbrante coleção que expressa o vigor das trocas e conversas durante as oficinas.

Graças ao apoio da Yanghyun Foundation e da parceria com a Escola do Olhar do Museu de Arte do Rio, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage abre um capítulo promissor no seu itinerário pedagógico, propondo vivências lúdicas e reflexivas capazes de desencadear dispositivos de aproximação com a complexidade e diversidade cultural da infância.

Lisette Lagnado

Diretora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage

¹ Inscrição extraída da lista de medos de uma das crianças.



A arte não tem medo da infância

Se tomarmos a arte como um campo aberto de construção de linguagem, e se considerarmos que nas crianças o aparato da linguagem apresenta-se ainda em formação, também aberto e flexível, poderemos supor que nelas se dará a primazia do usufruto da arte: é na infância que a arte terá chances de operar de forma mais radical, como resposta à proposição de um outro.

Desde as profundas transformações da arte que se processaram no século XX, a criança, ao lado dos “loucos” e dos ditos “povos primitivos”, tornou-se uma referência fundamental dessa potencialidade à resignificação através do olhar do outro à qual a arte não cessa de nos convidar. O reconhecimento dessa potencialidade nos dá hoje a liberdade, por exemplo, de renovar emocionados nosso olhar sobre a arte criada nas cavernas pelo homem pré-histórico, perpassando seu sentido por toda a história humana até os dias atuais.

Em *O nome do medo*/ Rio de Janeiro, Rivane Neuenschwander, articulando os interstícios da palavra e da imagem, disponibiliza seu instrumental poético para um mergulho na história e experiência do outro – crianças reunidas em oficinas no Museu de Arte do Rio e na Escola de Artes Visuais. Tendo como elemento detonador o medo e a elaboração textual e visual de seus universos íntimos, essas crianças – com a reelaboração de todo o material pela artista – fazem emergir aos nossos olhos as funções renovadas e renovadoras da arte ao gerar meios individuais e coletivos de criação de aparatos de linguagem para a nomeação e reinvenção do mundo.

Reinventado, revivido e renomeado, trata-se do único mundo a que temos acesso – o mundo humano, aquele criado por nosso olhar. Outros existirão, mas, intocados ou inabarcados pela linguagem, permanecerão para sempre invisíveis.

O MAR sente-se agradecido por este projeto proposto por Lisette Lagnado, realizado em parceria com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com patrocínio da Yanghyun Foundation, e vê nele ressoar alguns dos princípios importantes de sua trajetória e plataforma: aqui também não se tem medo da liberdade da infância, porque sabemos da arte o poder de nomear e refazer o mundo e seus medos.

Evandro Salles

Diretor cultural do Museu de Arte do Rio – MARR

1 *Annabelle*: título de uma série de filmes de terror; 2 *Charlie Charlie*: versão moderna do jogo de espíritos que utiliza papel e lápis e em que uma entidade sobrenatural chamada Charlie é invocada para responder perguntas dos jogadores; 3 *Chica*: personagem do jogo de terror para celular *Five nights at Freddy's*; 4 *Chucky*: boneco possuído pelo espírito de um serial killer, no filme *Brinquedo assassino*; 5 *Five night friends*: personagens do jogo de terror para celulares em que o jogador desempenha o papel de um segurança noturno numa pizzeria chamada *Freddy Fazbear's Pizza*, defendendo-se de animatrônicos com problemas de funcionamento; 6 *Fofão*: personagem popular entre as crianças na década de 1980. *Fofão* apareceu em programas de televisão e também foi lançado como boneco. Uma lenda urbana dizia que o boneco era demoníaco e teria um punhal cravado numa maçã dentro do corpo; 7 *Freddy Krueger*: vilão da série *A hora do pesadelo*, um demônio moderno que torna os pesadelos realidade enquanto as pessoas dormem; 8 *Loira do banheiro*: lenda urbana brasileira segundo a qual uma mulher loira assombraria banheiros das escolas; 9 *Palhaço bate-bola*: figura tradicional do *Carnaval* carioca, surgida nos bairros do subúrbio. Os palhaços bate-bolas costumam andar em grupo usando máscaras e assustando as pessoas ao bater suas bolas contra o chão; 10 *Samara*: personagem com poderes sobrenaturais no filme *O chamado*.

16
Inimigo/Medo n. 1
Torquato Neto

19
Em diálogo
Rivane Neuenschwander
e Lisette Lagnado

47
**Do que não se mede,
do que não se vê**
Maria Clara Boing
e Natália Nichols

51
Oficinas

69
**O nome do
medo | Rio de Janeiro**

96
Projeto expográfico
Álvaro Razuk

100
**Por uma pedagogia
do afeto**
Sofia Victorino

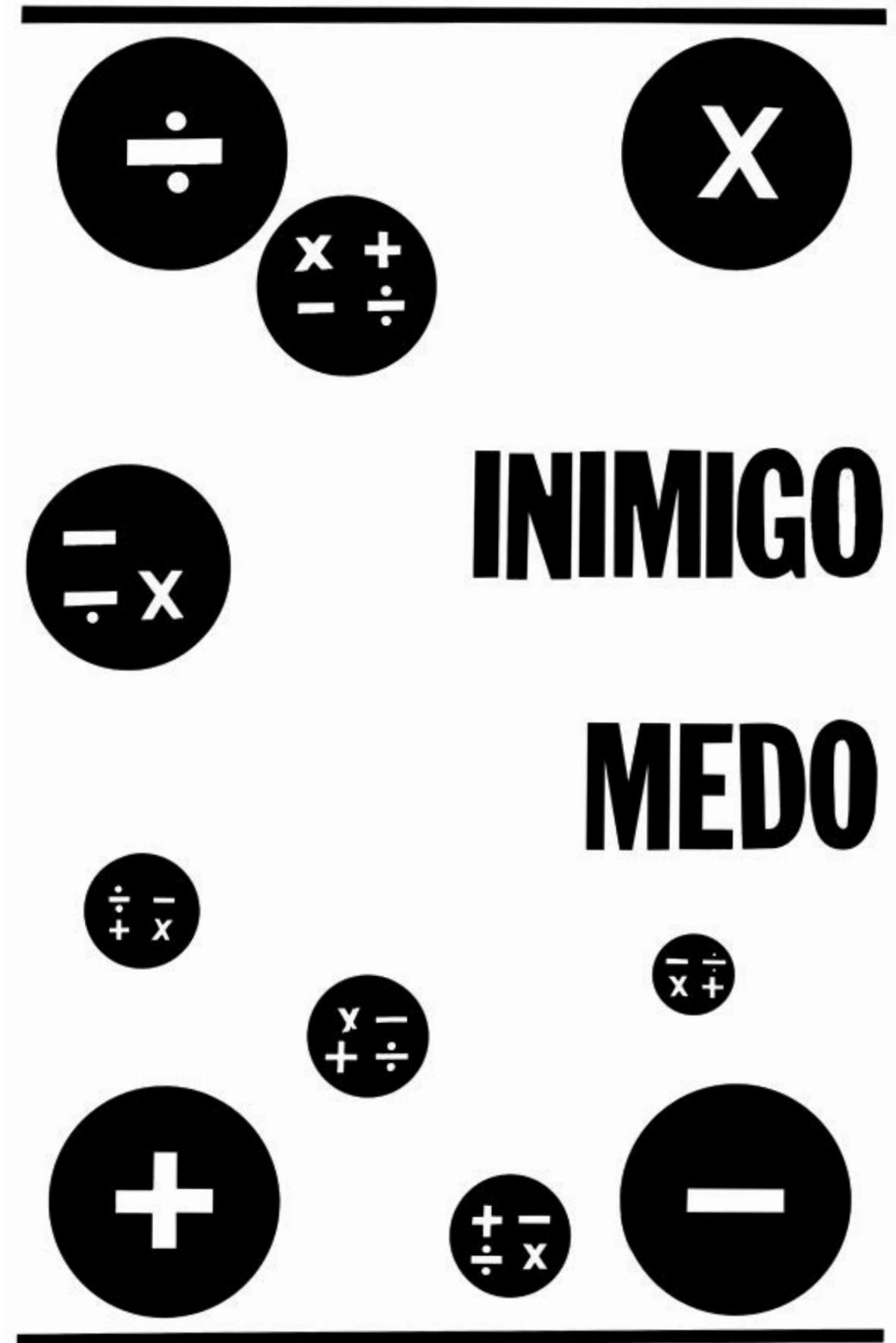
112
O medo
Carlos Drummond
de Andrade

114
Biografias

117
English texts

Torquato Neto

Inimigo/Medo n. 1, s.d.
[*Enemy/Fear n.1, undated*]



eletricidade
enfrentar o medo
escada
escorpião
escuro
esperança
espírito
esquecer
estranho
estuprador
faça
família morrer
fantasma

Em diálogo

Lisette Lagnado e Rivane Neuenschwander
Rio de Janeiro – São Paulo

ficar acordado até t
i



ARAÇA AZUL É SONHO-SEGREDO
NÃO É SEGREDO
ARAÇA AZUL FICA SENDO
O NOME MAIS BELO DO MEDO

COM FÉ EM DEUS
EU NÃO VOU MORRER TÃO CEDO

ARAÇA AZUL É BRINQUEDO.

“ARAÇA BLUE”, Caetano Veloso (1973)

Lisette Lagnado Quando você me convidou para ser curadora do projeto, procurei a Escola do Olhar do Museu de Arte do Rio – MAR com o objetivo de receber crianças da rede pública. Com a falência do Estado, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) perdeu, desde o fim de 2015, os repasses financeiros que permitiam trazer crianças para atividades relacionadas às exposições. O transporte, para poder atender a uma classe desfavorecida, é sempre o elo mais frágil. O prêmio que você recebeu da Yanghyun Foundation, na Coreia do Sul, nos permitiu a realização de 12 oficinas, cada uma com quase 15 crianças. Ou seja, em torno de 200 participantes passaram por elas. Você não hesitou em fazer adaptações apesar de já ter, digamos, “testado” esse tipo de oficina antes. A primeira mudança foi a retirada imediata das tintas, por orientação de Suzana Queiroga, artista e professora do Parque Lage. A participação dela foi incisiva quando logo viu que a criança, ao pintar, se afasta do foco da construção do medo. O incidente acabou iluminando, pelo menos para mim, o caráter “curativo” e sublime que o contato com as tintas proporciona.

Rivane Neuenschwander Saber que você estava agora à frente de uma escola de artes me pareceu uma escolha radical, pois sei o quanto você exige em termos de ousadia e experimentalidade. Sua gestão à frente do Parque Lage coincide com meu interesse pela educação e pela infância, e a generosidade do prêmio nos permitiu trabalhar com um projeto complexo que se abre para a comunidade. Se, na Whitechapel Gallery, as oficinas de *O nome do medo*/*London*¹ trouxeram crianças entre 7 e 9 anos de vários bairros

¹ O nome original do projeto é, na versão inglesa, *The Name of Fear*/*London*.

■ Artistas convidados a participar da orientação das oficinas: Anitta Boavida, Bernardo Ortiz, Chiara Banfi, Daniel Steegmann-Mangrané, Edimilson Nunes, Laura Lima, Manoel Manoel, Mariane Monteiro, Márcio Ramalho, Marcos Cardoso, Odaraya Mello, Paulo Paes e Suzana Queiroga. Débora Oelsner Lopes foi escolhida após o lançamento do edital para um “educador residente” na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Os educadores do MAR diretamente envolvidos nas oficinas foram: Diego Xavier, Eliã Almeida, Guilherme Dias, Janine Magalhães, Maria Clara Boing, Mariana Vilanova, Natália Nichols e Thyago Correa.

de Londres, no Brasil preferi contemplar uma faixa mais abrangente (até 13 anos), por conta também de uma alfabetização precária. Recebemos inicialmente crianças que, mesmo escolarizadas, conseguiam verbalizar um determinado medo mas, na etapa seguinte, tinham dificuldade de colocá-lo no papel. Eu não queria que o adulto assumisse a responsabilidade da escrita porque me interessei pelas distorções fonéticas e pela caligrafia enquanto desenho. Foi uma experiência muito rica trabalhar de perto, e por um período mais extenso do que em Londres, com os educadores do MAR e os artistas convidados pelo Parque Lage.²

LL As oficinas tiveram início com uma roda de conversa acompanhada de uma projeção de imagens que traziam referências de capas usadas em diversas culturas. A noção foi ampliada para incluir livres associações formais relacionadas ao abrigo e a uma segunda pele, como a anatomia de certos bichos (tartaruga, tatu) e insetos (um escaravelho vermelho). Cada sessão durou cerca de três horas, com um intervalo para o lanche. O grupo foi estimulado a pensar mais de um medo e essa lista funcionou, na minha percepção, como uma espécie de aproximação e familiarização, mostrando que o fenômeno do medo não diminui a pessoa nem representa um defeito ou um erro. As crianças puderam ouvir que certos medos são comuns a todos. Essa partilha coletiva permitiu que elas se sentissem mais confortáveis para abrir sua intimidade. Por exemplo: somente quando alguém dizia ter medo do escuro, outras vezes faziam eco. Daria para afirmar que você privilegiou o processo que antecede a exposição?

RN A capa é um dos elementos constitutivos do imaginário infantil. Neste projeto, ela tem a dupla função de abrigar ou de afugentar sentimentos relacionados ao medo. O medo é um afeto ambíguo e um tema tenso, por isso é importante que a experiência da oficina seja revestida de leveza. A oposição entre brincadeira e violência faz com que esse trabalho ofereça condições singulares para que a criança manifeste seus anseios e temores, para que os adultos reavaliem tanto a infância quanto a exposição cotidiana da criança à brutalidade, e, ainda, para repensarmos como o medo decorre de um tipo de afeto coercitivo dentro da sociedade. Todavia, precisaríamos primeiro definir o que é o medo para uma criança. Trata-se de um instinto de preservação, um sentimento normal atrelado a seu desenvolvi-

mento emocional ou de uma fantasia irracional inflamada e desproporcional? Quais sensações físicas surgem na iminência de um perigo ou na vivência de uma angústia? Foi interessante perceber que as crianças expressaram como o medo opera em seu corpo por meio de uma dor de barriga, um calafrio, um arrepio, uma dor de cabeça, uma vontade de fazer xixi, morder, dar um grito, ranger os dentes ou sair correndo. Ao mesmo tempo, a mostra prescinde do processo, uma vez que a ideia é que o trabalho exposto tenha autonomia e consiga, por si só, comunicar todas as fases de elaboração do mesmo. As oficinas sinalizaram uma vontade de ação junto às crianças por um período maior, como outro projeto. Mas ainda é cedo para falar disso.

LL Sabemos que cada época e cada local produzem um tipo de medo. Mesmo assim, as comparações são inevitáveis quando se pensa em formação de “identidades culturais”. Trazer um projeto dessa natureza para o Brasil levantou – como suspeitávamos – medos distintos daqueles da experiência realizada em Londres. Ao longo das oficinas que acompanhei no Rio, fiquei surpreendida com o número de crianças afirmando não temer nada. Primeiro porque a violência das cidades brasileiras, massivamente veiculada pelos noticiários, é um fenômeno que não poupa a infância. Para além do clichê da criança europeia mais introvertida do que a criança que se desenvolve no clima tropical, ser expansivo e efusivo é um dado concreto no Brasil. No entanto, isso não ajudou na comunicação do medo, pelo contrário. Como você enfrenta a negação do medo na hora de passar para a etapa do desenho?

RN Também me surpreendeu. É verdade que os medos variam de um contexto para outro, seja aqui, na Inglaterra ou na Síria. Por exemplo: como seria o medo para uma criança indígena? Ou será que deveríamos formular a pergunta de outra maneira: quais os mecanismos de terror usados por um determinado governo para a manutenção do controle dentro da sociedade? Uma análise dessa ordem traria outra dimensão ao trabalho. Olhando em retrospecto, além da conversa em roda provocar uma espécie de reação em cadeia, percebemos que a resistência em nomear o medo está vinculada à faixa etária dos menores (entre 5 e 6 anos). Seria então o caso de pensarmos que o medo é, em larga medida e para além das distintas fases de maturação emocional de um indivíduo, uma construção social? Em termos metodológicos,

CARLOS
2/16/2016
ASUSTADO
ESCURO



cada momento da oficina é uma etapa para um desbloqueio gradativo de um sentimento guardado, da roda ao desenho, até a criança brincar com sua própria capa no espelho.

LL [Carl G.] Jung analisou a importância da fabricação psicológica de heróis na vida cotidiana. Você procurou contornar a capa dos super-heróis para levar as crianças a se inspirar em artistas. Na projeção de imagens, não poderiam faltar o Parangolé-capa de [Hélio] Oiticica e o manto de [Arthur] Bispo [do Rosario], que não deixam de ser “super-heróis” para um outro público, nem o *Divisor*, da Lygia Pape. A intenção era abrir um repertório estético e estimular o desenvolvimento de formas inusitadas de proteção. Você mostrava dois desenhos lindos de [Kazimir] Maliévitch de 1913, uma máscara da Sophie Taeuber-Arp de 1916, costumes de Hugo Ball do mesmo ano, um vestido vermelho do James Lee Byars de 1969, [Joseph] Beuys coberto de feltro e enfrentando o coioote na performance de 1974, roupas de Laura Lima e Cabelo [Rodrigo Saad], enfim, uma vasta pesquisa visual que continua crescendo. Instigada por você, expandi o conceito de capa para o homem-sanduíche, as vestimentas religiosas, a capa do toureador, as arquiteturas do grupo da Escuela de Valparaíso. Propor um trabalho com crianças e arte é um assunto espinhoso. Os setores educativos, sobrecarregados por uma demanda crescente, têm desenvolvido abordagens de ordem mais recreativa, com exercícios de dramatização. Como você imagina a melhor apropriação de seu projeto, em termos de método criativo, por uma escola de arte? Poderíamos inferir que você está inaugurando uma prática pedagógica?

RN Em 2015, enquanto ainda morava em Londres, fui convidada por Sofia Victorino, diretora de Educação e Programas Públicos, e Selina Levinson, curadora do Programa de Famílias, ambas da Whitechapel Gallery, a apresentar um projeto em seu programa anual dedicado a crianças [Children’s Commission]. O engajamento com o setor educativo se deu baseado em um interesse e cooperação mútuos. Enquanto artista, eu tinha um projeto [*O nome do medo/Londres*] a ser desenvolvido com crianças, em que as mesmas se tornariam coautoras, e o departamento contribuiu no agenciamento das escolas, facilitando o acesso a comunidades e me orientando ao longo do processo. A relação com o Museu de Arte do Rio e o Parque Lage foi mais intensa e profunda, em virtude de um período maior para o desenvolvimento

do projeto como um todo e, evidentemente, da fluência de trabalhar em minha língua nativa. Antecipando as oficinas, a equipe pedagógica do MAR fez um trabalho de aproximação com escolas públicas e privadas e com alguns abrigos. Conheci um pouco melhor, por exemplo, como o setor de educação de uma instituição introduz a questão do medo em contextos tomados por uma violência social aguda. Esse trabalho adquire uma duração dilatada, uma vez que o tema foi antes colocado aos professores de cada escola, e se perpetua além das oficinas, pois as crianças levam suas capas para casa e o museu volta a contatar as escolas para acompanhar a ressonância do projeto nas crianças. No Brasil, o projeto ganhou mais uma camada quando o Parque Lage resolveu agregar a participação de artistas para auxiliar as crianças ao longo das oficinas e trazer uma educadora residente. Essas colaborações enriqueceram muito as oficinas, além de disponibilizar o espaço do Salão Nobre para as atividades, o que enfeitou a garotada. Fico feliz se o trabalho criar fricções com o campo da pedagogia e outras disciplinas, como, por exemplo, a psicanálise e a filosofia. Em princípio, a exposição até dispensa o recurso da mediação. Lá, a criança poderá se ver como artista. Mas ainda não consigo imaginar uma apropriação desse projeto como um todo.

LL Você vem trabalhando com colaborações de não artistas. Mas por que se voltou agora para as crianças? Como surgiu a ideia de trabalhar com medos infantis?

RN Sobretudo pelo laço afetivo com os filhos e minha imersão no processo psicanalítico, dois rumos que me conduziram a investigar a infância. Meu interesse pela pedagogia veio pelo compromisso com a educação dos filhos. Devo muito à Escola da Serra, em Belo Horizonte, que procura dialogar com o modelo da Escola da Ponte, em Portugal, e por onde as crianças passaram. A Escola da Ponte, idealizada pelo educador José Pacheco, é uma escola da rede pública em que não há salas de aula, séries, manuais ou testes. As crianças escolhem seus temas de estudo e, a partir disso, vem o resto: aprende-se história, geografia, ciências, arte, matemática por meio do estudo do dinossauro, por exemplo. Pode parecer estranho aos moldes convencionais, mas faz todo o sentido. As crianças são estimuladas a trabalhar em grupo, o coletivo é mais importante que os valores individuais e a relação entre educador e estudante se dá de forma horizontal. Por sua vez, os pais que acreditam nos

valores que fundamentam a escola (liberdade, responsabilidade e solidariedade) abraçam a causa e se posicionam frente ao Ministério da Educação. Isso traz um profundo alento para quem quer seguir vivendo em um país como o Brasil, desconcertado com o atual desmonte de pautas sociais. Aliás, você organizou recentemente um livro para os 40 anos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage a partir da pergunta “o que é uma escola livre?”.

LL Sim. Como uma instituição pode postular a liberdade sem falsidade? É uma antítese. Na prática, não há escola livre. O termo surgiu nos anos 1970 para tomar posição em relação ao regime militar do país e como expressão da contracultura. Mas a pergunta hoje ganha outra ressonância. O Parque Lage se afirma enquanto “escola livre” para se distinguir das escolas de arte que se definem por um ensino formal, ou seja, uma estrutura curricular com um tempo determinado de formação. Em quanto tempo se forma um artista? O problema é perceber a disseminação de cursos livres (ausentes no período em que a Escola de Artes Visuais foi fundada por Rubens Gerchman) contribuindo para aprendizados superficiais e para uma diluição do conhecimento. Hoje todas as instituições oferecem cursos avulsos e sofremos de falta de densidade. Tenho apostado em cursos imersivos e intensos, que exigem uma convivência coletiva de muitas horas por dia e vários dias por semana, como uma espécie de residência artística. O objetivo é acelerar processos de trocas e construir vínculos de solidariedade entre as pessoas. Me alegra ver amizades e parcerias surgirem a partir dos seminários propostos.

RN Você convidou Cildo Meireles para refazer, com a colaboração de crianças, um dos trabalhos mais icônicos dele, o *Desvio para o vermelho*. Como se deu a reativação desse trabalho? Qual a importância do contato direto do artista com a criança?

LL Afinal, não foi uma atividade restrita a crianças. Contou com a participação de jovens e adultos para recriar um dos ambientes da instalação do Cildo. Foi inspirada em um livro da Cobogó, *Arte brasileira para crianças* (2016). As Cavalariças expuseram dois trabalhos históricos: o *Labirinto* – que Carlos Vergara havia feito, em 1971, nos Domingos da Criação, concebidos por Frederico Moraes para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – e o ambiente *Impreg-*

Felipe



Naton 12



nação, que constitui uma das três partes da instalação do *Desvio*. Essas ativações se inserem no programa que chamei de Jornadas de Outubro, evocando a Revolução Russa para destituir o caráter consumista do mês da criança no Brasil. A palavra “empoderamento” voltou à moda e usei-a deliberadamente para engrossar as manifestações contra várias condições chamadas de “menoridade”. Mario Pedrosa insistia na importância de aproximar as crianças da sensibilidade artística, mesmo que “nunca mais peguem num lápis ou num papel”. E, nesse contexto, abrimos duas das oficinas de *O nome do medo/Rio de Janeiro* ao público espontâneo. Você afirmou, durante uma sessão preparatória, que nomear o medo tem efeitos terapêuticos. Como as experiências conduzidas pela dra. Nise da Silveira com psicóticos podem ajudar em circunstâncias tão diferentes?

RN A dra. Nise se opôs com veemência aos tratamentos tradicionais usados pela psiquiatria vigente nos anos 1940, como a lobotomia, o choque elétrico e o coma insulínico. Para ela, tais intervenções eram invasivas e opressoras, se assimilavam aos métodos empregados pela tortura durante a ditadura do Estado Novo (Getúlio Vargas), desconsideravam e aniquilavam a subjetividade do sujeito, além de reprimir as manifestações do inconsciente. Interesse-me menos pelo poder terapêutico de oficinas de arte do que pela dimensão que a dra. Nise deu ao afeto, o afeto como agente catalisador e transformador. Além disso, ela trata da não hierarquização entre razão e desrazão, dissipando os limites entre “paciente” e “terapeuta”, favorecendo uma horizontalidade entre um e outro, o que me parece essencial para o devir-criança. O trabalho que ela realizou junto ao Centro de Terapia Ocupacional do Hospital Psiquiátrico Pedro II, com a criação de ateliês para os internos, foi fundamental para a humanização da psiquiatria no Brasil, mas também para dar novos rumos às artes plásticas. No texto “A Bienal de cá para lá”,³ Pedrosa defende que as escolas de arte para crianças criadas por Augusto Rodrigues e também por Ivan Serpa, ambas no Rio de Janeiro, e as atividades da dra. Nise, com a criação do Museu do Inconsciente, foram acontecimentos paradigmáticos que redesenharam o cenário artístico e cultural da época. A potência de criação de “loucos”, crianças e indígenas e seu compromisso com a liberdade foram exaltados pelo crítico, mas houve também, nas décadas de 1920 e 1930, Mario de Andrade e Flavio de Carvalho, no que se refere à formação das crian-

ças. Mario, à frente do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo na época, promoveu a criação de parques infantis destinados a famílias operárias, que atendiam crianças entre 2 e 12 anos de idade, priorizando atividades lúdicas e assimilando as manifestações folclóricas do país. Flavio, por sua vez, organizou, juntamente com o psiquiatra Osório Cesar, o Mês das Crianças e dos Loucos, ocasião em que foram expostas obras dos internos do Hospital Psiquiátrico do Juqueri junto às produções plásticas de crianças. Em relação ao “nome do medo”, debruicei-me também sobre a psicanálise, em especial o relato clínico de [Sigmund] Freud do Pequeno Hans. Ali, procurei entender como Freud fazia distinções entre angústia, fobia, medo e pânico; e como a criança transfere ou desloca a angústia, encontrando um objeto específico, depositário de suas fantasias. Nesse sentido, nomear o medo me parece, sim, ter algum valor terapêutico, desde que identificado, decifrado e elaborado por alguém competente que possa ressignificar, junto à criança, suas inquietações mais profundas. No que se refere ao universo psíquico infantil, Anna Freud, Melanie Klein e [Donald] Winnicott valorizaram as brincadeiras e os jogos para a elaboração dos conflitos internos da criança, bem como para a ajuda em relação ao diagnóstico e à condução do tratamento. Mas aproveito a pergunta para dividir uma preocupação. O abrigo é um local que escancara uma realidade brutal, pois reúne crianças apartadas de suas famílias por algum motivo, como abandono, violência doméstica, alcoolismo, entre demais fatores. Na última oficina, recebemos de lá 4 pré-adolescentes grávidas ou amamentando que vieram com seus bebês. Antes mesmo de nomear a violência sexual, a questão do estupro e do abuso de menores estava patente diante daquelas meninas-mães. Minha aflição é correr o risco de antecipar a palavra “estuprador” para as crianças menores.

LL Algum risco sempre existe. Mas a palavra “estuprador” já havia surgido na escrita dos medos durante outra oficina, com uma escola pública, sem qualquer evasão para a metáfora. O abuso e o assédio são realidades que a classe média costuma encobrir. Não se trata de “antecipar” formas de assédio, mas de, como você mesma afirma, “nomear”. Esse ponto é fundamental. Com o devido cuidado há, pelo menos, uma possibilidade de se evitar um desenlace mais dramático. E quais foram os medos contemporâneos mais recorrentes?

3 Mario Pedrosa. “A Bienal de lá pra cá” (1970). In: *Arte Ensaios*, Lorenzo Mammi (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 440-507.

RN Como trabalhamos com uma centena de crianças, tenho a impressão de que uma correlação entre os medos e a faixa etária das crianças, no que se refere ao desenvolvimento emocional infantil, poderia ser estabelecida, mas não me atrevo a fazê-la. Observamos que medos de insetos, animais selvagens, répteis, seres imaginários e elementos da natureza aparecem massivamente entre os pequenos e vão sendo elaborados à medida que a criança amadurece, dando lugar a temores relacionados à realidade social das grandes metrópoles do país, como bala perdida, metralhadora, tiroteio, ladrão, medo de morar na rua, polícia, mosquito da dengue e esturpador. Outros, como, por exemplo, o medo da separação dos pais ou a perda da família, apareceram mais comumente entre as crianças mais velhas. Mas existem aqueles medos muito singulares, que possivelmente estejam ligados a um drama particular, ou a uma angústia pessoal, como “ficar no último andar de um prédio”, medo de “brinquedo bem sujo”, medo de “final de semana”. E ainda outros que foram partilhados oralmente durante a feitura das capas, a partir da descontração das atividades e de uma confiança adquirida, como “agonia de lençol” e “galinha”. Observamos também a disseminação de um medo intrigante que foi o medo de palhaço. Entretanto, o palhaço é um personagem cômico com a finalidade de divertir o público. Deveria ser exatamente o contrário. Em sua origem, pode ser um personagem lírico e frágil. Ocorre que a imagem de palhaço que aparece nas oficinas estava associada a raptos, assaltos e crimes. Os educadores presentes nos informaram da recente difusão de uma reportagem televisiva no programa *Fantástico* narrando ataques de palhaços aterrorizadores. Isso é um ponto alarmante.

LL Você acompanhou as compras no Saara, insistindo para oferecer uma abundância de cores e texturas.⁴ Com o auxílio dos educadores, as crianças foram convidadas a construir sua própria capa. Percebi que muitas acabavam confundindo “capa-proteção” e “capa-fantasia”. Que tipo de “escuta” você recomendava ou privilegiava quando a criança estava preferindo ganhar uma roupa nova do que formalizar a representação de um medo?

RN Minhas idas e vindas ao Saara, acompanhadas por Rosa [Melo], foram um deleite. A compra de materiais é decisiva para a maioria dos artistas. É pelo tato, cheiro,

cor, peso, elasticidade, enfim, pelas propriedades físicas e também pelos valores simbólicos que se elege um papel, um lápis, um tecido. Há muita responsabilidade na escolha de um material, que vem carregado de significado e também de resistência. Desde o início, foi importante a construção de uma capa que aguentasse a passagem do tempo, que fosse de boa qualidade para permanecer com a criança e, ainda, que sensibilizasse o adulto para não acabar sendo descartada pela família. Trabalhamos com vários tipos de tecidos de algodão, organza, fitas, plásticos, linhas e outros materiais ligados ao universo do corte e da costura, a fim de disponibilizar às crianças uma gama de opções, entre cores e texturas, que pudessem atender a seu gosto pessoal e sua imaginação. Crianças tendem a ser muito precisas em suas preferências. Essa fatura me ajudou posteriormente no processo de trabalhar com o designer de moda Guto Carvalhoneto, pois essas capas serviram de matriz para elaborarmos uma “tradução”, a capa que será exposta no museu. Cada criança tem seu tempo. É preciso escutar, não insistir. Talvez a criança se expresse melhor com uma única palavra, ou entregando um desenho, um gesto, um movimento corporal. Talvez embarque na proposição, talvez se recuse. Talvez haja uma negociação possível entre adulto e criança. Talvez não, e a oficina realizou uma fantasia, materializada no vestido amarelo da novela de televisão. Importante sinalizar a presença de uma palavra-medo, conjugada e costurada em cada capa. O medo de uma criança pode aparecer na capa de outra. Evitamos as associações mais literais. A palavra-medo “final de semana” pode, por exemplo, se materializar numa capa que parece uma espécie de bolha de sabão. Isso dispara o repertório subjetivo de cada um. Tentamos fazer associações entre uma coisa e outra para criar engates novos.

LL Fale um pouco como calibrou essas diversas passagens: do desenho da criança à interpretação de um traço que precisa ganhar volumetria na confecção da capa; e, depois, da capa que a criança realizou na oficina, com sua ajuda e de outros colaboradores, para a capa exposta no museu.

RN O desenho é fundamental, pois é a partir dele que criança e adulto partirão para o feitiço da capa. O desenho funciona como uma espécie de anteprojeto, e é por meio dele que a criança se expressa mais livremente e determina as formas e as cores do objeto que será construído durante

⁴ O chamado Saara (Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega) é uma das mais antigas e dinâmicas áreas comerciais do centro do Rio de Janeiro, especializada em mercadorias populares.

MANOELA
TERRORISMO

HAHAHAHAHA

ME PROTEGE
PAPAI

AAAAH

DEIXE
MINHA
FILHA
EM
PAZ



FIVE NIGHT'S AT FREDDY'S



HA

RAVI 8/2003

5 Flávia Brito, Maysa Miranda e Valéria Miranda.

a sessão. A criança tem familiaridade e domínio do lápis, da borracha e da caneta. E o papel conta com uma escala apropriada, é de fácil manuseio e tende a intimidar menos. A execução das capas com o uso de tecidos, tesouras e agulhas requer maior habilidade e um outro tipo de raciocínio, mais voltado à tridimensionalidade. O adulto entra aqui como assistente da criança. Mas o grau de liberdade com que a criança inventa soluções é sempre surpreendente. A equipe de Guto⁵ facilitou algumas interpretações porque domina bem o aspecto arquitetônico da roupa. Uma mesma criança podia ser atendida por várias pessoas em momentos distintos e uma cumplicidade espontânea entre os participantes tomou conta das atividades. Acudíamos uns aos outros a fim de auxiliar uma criança a terminar sua capa. Foi gratificante perceber a mescla de individualidades e a dissolução da autoria. Essa diluição configurou o triunfo de um coletivo, como acontece na formação de um mutirão.

LL Como projeto, *O nome do medo/Rio de Janeiro* conta com vários níveis de colaboração: além das crianças, que emprestam sua subjetividade por meio da fala e dos desenhos (a morfologia da caligrafia sendo compreendida como um desenho também, com suas hesitações, os erros, as rasuras), o projeto contratou Guto para elaborar e confeccionar as capas que serão expostas. Em *Traduções gastronômicas* (2004), a proposição foi entregue a Neka Menna Barreto e Carlos Siffert, dois chefs com linguagens bem autorais na cozinha. Aqui há novamente camadas de tradução e transformação. E uma falta de controle também?

RN Tenho usado o termo “tradução” para designar procedimentos em que há uma transformação a partir da interpretação de um original. Isso pode se dar até mesmo intersubjetivamente, quando, por exemplo, no trabalho *Primeiro amor* (2005), o visitante tem de encontrar palavras para uma lembrança (seu primeiro amor), que, por sua vez, passarão a um retratista policial que encontrará no desenho técnico de um rosto as feições “exatas” para a descrição oral. Não sei se uso o termo com propriedade, pois existem muitas teorias sobre tradução, mas gosto de pensar cada colaborador trabalhando a partir de sua “própria língua”. Guto, que você me apresentou, é também um artista, cuja criatividade opera a partir de outras técnicas artesanais, a partir do caimento de um tecido, de um bordado, da modelagem do corpo. Ele assina a recriação

Mina



Vinícius 6 anos

Eu tenho muito medo de dragão.

O minha capelinha, e eu sinto o medo e medo de dragão.



daquilo que seria uma digestão coletiva do desenho com a capa feita nas oficinas, porém com uma exigência: voltar sempre ao desenho original feito pela criança. A mesma transferência de responsabilidade se deu no projeto com os chefs de cozinha. Agrega-se uma sensibilidade e uma subjetividade, um saber outro, que não é mais o meu, nem o seu, nem do educador, nem mesmo da criança, mas de alguém que tenha condições de potencializar algo específico dentro de seu campo profissional. Acredito nessa transposição criativa, algo próprio da tradução (ou da impossibilidade) da poesia. No meu entendimento, não deve haver aí uma hierarquia entre todas essas partes, mas uma desestabilização dos conceitos de autoria e originalidade.

LL Mas como fazer uma exposição de obras artísticas a partir da realização de uma série de oficinas? Em que momento se dá o tal do salto para a arte?

RN Dentro do meu processo, o trabalho pode derivar de uma confluência de inúmeras linhas de inquietação. A permanente incursão pela poesia me trouxe de volta o poema “O medo”, de [Carlos] Drummond [de Andrade], que por sua vez me fez rever a música “Araçá azul”, de Caetano [Veloso], de onde vem o título do projeto. O poema de Drummond, publicado em 1945 durante a ditadura do Estado Novo, permanece dolorosamente atual. Depois de muitos anos, consegui finalmente articular a face obscura que havia intuído no trabalho *Eu desejo o seu desejo* (2003), cujo título também é apropriado de uma música de Caetano (“Menino do Rio”). As frases geradas pelo público e impressas em fitas que remetiam àquelas tradicionais do Senhor do Bonfim começaram a me incomodar no sentido de que talvez ocultassem um receio qualquer: “Desejo morrer dormindo”, porque talvez tema a velhice ou a dor; “Desejo um emprego”, porque a ausência de trabalho me angustiaria... Então, talvez devesse substituir (ainda que mentalmente) a palavra “desejo” por “espero”. Tanto a dimensão da “espera” quanto a do “medo” estariam vinculadas a uma expectativa de instauração de um bem ou de um mal conjugados no futuro, a uma temporalidade além do presente. Entendi isso com [Vladimir] Safatle, que parte do [Baruch] Spinoza para explicar que medo e esperança são dois afetos complementares; e que volta a [Jacques] Lacan para lembrar que “viver sem esperança é também viver sem medo”.⁶ Soma-se a esse quadro a observação

⁶ Vladimir Safatle, “Por um colapso do indivíduo e de seus afetos”, Café Filosófico, Instituto CPFL, Campinas, 25 de setembro de 2015.

Luiza Almeida 6



cuidadosa dos filhos, com seus anseios e temores, mas também sua vitalidade e alegria contagiantes e sua inesgotável capacidade imaginativa, com a qual me identifico enquanto artista. Quando mudamos de Belo Horizonte para Londres, em 2012, as crianças eram pequenas e a adaptação foi complexa, tanto pela língua quanto pelas diferenças culturais do país e a linha pedagógica da escola, mas também pela natural e temporária retração do afeto. O meio que encontramos para amenizar esse processo foi através do lúdico, da fantasia, das brincadeiras e dos jogos, que é o procedimento natural da criança tanto para a elaboração de seus conflitos internos quanto para a apreensão da realidade e a assimilação do mundo dos adultos. Fosse na cozinha ou no quarto-ateliê, não havia limites bem definidos em relação aos usos dos espaços da casa e os materiais migravam constantemente de um lugar ao outro, sofrendo alterações pelo caminho. O adulto deveria deixar-se contaminar continuamente pela criança, isso é de uma riqueza extraordinária. É precisamente daí que vem a vontade de trabalhar com outras crianças em uma sequência de oficinas. Concomitante a tudo isso, e em escala macrodinâmica, está a dimensão política temerária de um mundo cada vez mais desigual e intolerante: o terrorismo e a crise migratória na Europa e a crescente tensão no cenário sociopolítico do Brasil, que eu acompanhava de longe, pelos protestos e passeatas nas ruas.

LL Você consegue desvincular a exposição das oficinas?⁷ Faz sentido replicar a oficina do medo em museus afora sem realizar a exposição? Faz sentido uma itinerância das peças enquanto objetos autônomos, destituídos do processo de nomeação do medo? Na minha leitura, dar vida autônoma às oficinas implicaria afirmar que a satisfação da criança se completa quando esta sai da sessão de desenho. Ora, há toda uma dimensão que consiste em ir até o museu. Ver a transformação de uma vivência cotidiana em outra coisa – essa “outra coisa” que chamamos experiência artística.

RN Se faz sentido replicar essa oficina? Acredito que sim, desde que a criança se envolva na confecção de sua capa e a leve consigo. Pode residir aí aquela mínima função terapêutica da qual falávamos anteriormente e que remete ao objeto transicional de Winnicott: a capa precisa atuar no campo do simbólico, reverberando em casa, na escola ou no bairro, mobilizando a atenção dos pais, familiares

⁷ Para ver o curta produzido para a exposição no Museu de Arte do Rio – MAR, acesse: www.eavparquelage.rj.gov.br/o-nome-do-medo

e educadores. Então talvez não se trate de sentido, mas de potência. Para mim, a contribuição do artista está justamente no salto em termos de ressignificação das coisas. Todas as camadas mencionadas anteriormente são absolutamente necessárias e imprescindíveis para desemboçar na totalidade de uma experiência artística, como você bem pontuou. Sendo assim, ao ir ao museu, aquela criança que um dia participou de uma oficina acerca do tema do medo entrará em contato com uma dimensão distinta da vivência particular de uma oficina, pois verá uma obra que já não tem pretensões apenas educativas ou terapêuticas, mas uma ambição de reverberar no coletivo, na sociedade, na comunidade. E isso requer uma responsabilidade imensa. A criança não reencontrará seu gesto original, e verá que se dissolveu em tantas outras subjetividades. E o que se encontra no museu é uma obra capaz de condensar e comunicar para um público maior as questões processuais e conceituais do projeto. Sendo assim, não é mais o meu nem o seu medo, mas um medo comum que nos assombra, a todos, adultos ou crianças. Foi pensando nessa dimensão do coletivo que resolvi doar o trabalho ao MAR: as capas precisam ser usadas pelas crianças, e o assunto do medo infantil deve alcançar as instâncias que atuam mais diretamente na formação da criança, seja ela a família, a escola ou o Estado. Por isso, meu desejo de solicitar a doação em honra de [*in honor of*] Paulo Herkenhoff. Sei do trabalho de Paulo para a construção de um acervo digno para o museu, e a primeira conversa que tivemos em reunião com ele, quando discutimos como o MAR, enquanto instituição, acolheria um trabalho de natureza coletiva, foi determinante para dar este rumo à mostra.⁸

LL Acompanho seu processo criativo há 20 anos, e com o tempo seu trabalho foi se desenvolvendo na esteira benjaminiana do “autor como produtor”. Ao engendrar condições de participação nas etapas constitutivas da obra, você permite ao outro uma via concreta de acesso à arte. O que seduz o público é a oportunidade que você lhe dá de ser parte de uma obra que depois pode ver vista no museu ou na galeria. Ele não chega simplesmente para ver o trabalho pronto. Nesse sentido, a exposição que você fez no Museu de Arte da Pampulha (2002) representa uma inflexão na sua trajetória, dando crédito para o gesto do outro. Com isso, cria-se uma empatia, uma identificação imediata. É uma transferência que permite um pouco “artisti-

ficar-se” – não sei se me explico bem, é quase uma escultura social quando o processo depende de tantas mãos, de outras subjetividades que você agrega e depois formaliza. A arte moderna havia provocado um sentimento de aversão às formas que “até uma criança poderia fazer”. Você desfetichiza a distância que a arte burguesa fez questão de manter entre autor (artista) e espectador, entre o “suposto saber” e aquele que não é especialista.

RN Não havia pensado nesses termos. Muitas vezes, tento criar plataformas de acontecimentos que sejam abertas à interferência do outro, mas que também consigam manter a integridade física da obra e, portanto, um rigor necessário em termos de formalização. Isso nem sempre é fácil de se atingir, principalmente quando delego o papel de “regente” da orquestra. Não tenho interesse em evidenciar minha própria subjetividade, meu entendimento do mundo, minha interpretação particular de um mal-estar generalizado, mas a ferida aberta em si, o desconforto do coletivo, as divergências e os dissensos em jogo. O sentimento de empatia deriva daí também. É lindo perceber como o visitante enxerga sua coparticipação e cumplicidade. Para *O nome do medo/Rio de Janeiro*, o arquiteto Álvaro Razuk e seu escritório,⁹ responsáveis pela exposição, receberam a incumbência de propor dispositivos para que as capas possam ser usadas durante a exposição. Como evitar a museificação de um processo que foi tão vivo e permitir uma ativação? Álvaro projetou uma espécie de palco-passarela, evocando tanto o desfile de moda quanto o aspecto performático que espontaneamente surgiu nas oficinas, fazendo com que a criança saísse brincando na frente do espelho. A concepção da montagem integrou elementos usados nas oficinas, como o projetor, o espelho, as araras e os cabides.

LL Em Spinoza, encontramos a célebre fórmula: “Não há nada em que o homem livre pense menos que na morte, e sua sabedoria não consiste na meditação da morte, mas da vida”¹⁰. A criança, para você, corresponde a essa pessoa *livre*? Você acha a criança mais aberta que o adulto para expressar o medo?

RN Precisamos voltar a ser criança, imediatamente!

⁹ Na realização deste projeto, Álvaro Razuk contou com a assistência de Claudia Afonso, Daniel Winnik, Juliana Prado Godoy, Ricardo Amado e Victor Delaqua.

¹⁰ Baruch Spinoza. *Ética*. “A servidão humana ou a força dos afetos”. Quarta parte. Proposição 67. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 200.

⁸ Paulo Herkenhoff foi diretor cultural do Museu de Arte do Rio desde sua fundação, em março de 2013, até junho de 2016.



ficar no escuro
ficar no último anda
ficar perdido
ficar perto da janela
ficar presa
ficar presa no eleva
ficar sozinha
ficar sozinho no esc
ficar sozinho no mat
filme de lotuxa
filme de terror
fim do mundo
final de semana
fingir que não tem p

Do que não se mede, do que não se vê

Maria Clara Boing e Natália Nichols

A obra de Rivane Neuenschwander propõe um movimento revelador: ao solicitar que se materialize a intimidade de um sentimento, traz à tona o medo para fazer de vestes as fragilidades, como quem se vira do avesso envolvendo-se de seu interior. Nessa provocação da artista, o inverter do dentro e fora é evocado como exercício de fortalecimento coletivo. Como quem constrói para si uma capa juntando tecidos e materiais disponíveis com sentidos e afetos próprios, nós, educadoras da Escola do Olhar, partimos das referências da artista e da curadora Lisette Lagnado para criar estratégias de convívio nas oficinas que antecederam a exposição *O nome do medo/Rio de Janeiro*.

Os encontros aconteceram com estudantes de 6 a 13 anos das redes pública e privada, unidades de reinserção social, ou, nos fins de semana, em grupos espontâneos formados por diferentes famílias. O vínculo prévio foi importante na escolha desses grupos, que construíram conosco uma relação de confiança e generosidade ao dedicar tempo e organização para a realização dos encontros.

Delicadeza e cuidado foram norteadores para estabelecer um contato no qual cada sujeito pudesse lidar com essa temática sensível. Criar ambientes para estar à vontade com seus medos contribuiu para a singularidade de cada encontro, exigindo dos educadores e dos artistas uma escuta atenta com flexibilidade para mudanças de planejamentos, proporcionando um amplo terreno de experimentações.

Quais as possíveis aproximações entre práticas pedagógicas e processos artísticos? Dos encontros entre artista, curadora, crianças, professores, educadores, artistas colaboradores, materiais, texturas, poéticas, imagens e medos emergiram questões que nos convidam a pensar a educação. Em obras participativas, os papéis dados podem se deslocar ao longo do processo. Quando Neuenschwander partilha conosco o desenvolvimento de estratégias de mediação nas oficinas, ela nos instiga a questionar nosso papel na obra, esgarçando o que foi historicamente instituído na arte e na educação. Ao longo da concepção das oficinas, em momentos de decisões sobre como abordar medos com as crianças, por exemplo, fomos convocados a acessar saberes supostamente da ordem da educação, mais do que da arte. Entendendo a dúvida como espaço para produção de sentidos, nos deparamos com questionamentos acerca de quais saberes seriam esses, da educação, e de como se relacionam com saberes da arte.

Compreendendo as complexidades do tema e considerando as múltiplas experiências de vida dos participantes, propusemos acolher os grupos com diálogos iniciais por meio de abordagens poéticas, nas quais trocamos concepções sobre medos, percebendo ao longo da conversa o que é próprio e o que é coletivo. As referências visuais foram mediadas com aberturas para fabulações e experimentações sensoriais. A escuta e percepção dos tempos de produção foram uma prática pedagógica importante para respeitar as subjetividades e acentuar o caráter processual da criação.

Para além dessas estratégias que levaram em conta saberes da educação, outras pedagogias escaparam ao nosso planejamento. A educação praticada nas e pelas oficinas constituiu-se por tramas de redes de saberes e fazeres que possuem diferentes origens. A complexidade dessas redes produz fissuras que deslocam e reinventam os papéis de artista, curador, educador e participante. E, entremados com e pelas suas redes, ora a artista era também educadora, e as crianças eram artistas e propositores, ora educadores eram aprendizes e materiais ensinavam. As aberturas e os desvios forjados nas práticas de educação tecidas em redes encontram, nas práticas artísticas participativas, convergências que valorizam o processo e os deslocamentos dos papéis dos praticantes.

Atuar em processos artísticos interessados nas trocas, com abertura a invenções, avessos e desorganizações de lugares estabelecidos no campo da arte e da cultura, nos fortalece e visibiliza enquanto praticantes de uma educação transformadora. Aprendemos que a educação produzida nesses encontros, talvez como a que se produz em todo lugar, é da ordem do imprevisível e do incontrolável, do que não se mede, do que não se vê.

Maria Clara Boing é mestre em educação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e educadora de projetos no Museu de Arte do Rio.

Natália Nichols é graduanda em história da arte na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e educadora plena no Museu de Arte do Rio.

fofão

fogo

folia

fome

forniqa

freddy k̄rūēqer

frio

furação

q̄ambá

q̄anso

q̄ato

q̄avião

q̄ente que não conh

q̄erra

Oficinas

Materiais

abraçadeira 2,5mm e 3,6mm; acetato (verde e dourado); agulhas de crochê, de costura e de tapeçaria; alfinete de segurança; apontador; araras; avental plástico infantil; bandeja para pintura; barbantes (diversas cores); barbatana plástica transparente – rolo com 10m; borracha top branca; brim (diversas cores); cabides; caixas de papelão; cambraia; caneta Bic; caneta hidrográfica (10 cores); caneta para tecido; capa protetora; cola colorida (6 cores); cola de tecido (branca); cola de isopor; corda sisal; courvin (diversas cores); espuma casca de ovo cinza; etiqueta adesiva; feltro (diversas cores); fita adesiva 12×10 (diversas cores); fita banana dupla face; fita cetim n. 1 e n. 2 (diversas cores); fita cetim poliéster n. 2 (diversas cores); fita demarcação de solo (azul e verde); fita dupla face; fita gorgorão n. 9 (diversas cores); fita silver tape 48×25 (diversas cores); fita tafetá 21mm (azul royal, vermelho); giz para quadro negro (diversas cores); grampeador e grampos; lanterna metálica 14mm (diversas cores); lápis de cor aquarelável 12 cores; lápis grafite HB n. 2; lona (diversas cores); manequim juvenil; náilon dublado liso (diversas cores); pasta com plásticos; pincel; pincel atômico preto; pistola para cola quente grande; plástico bolha 120×100m; plástico protetor de roupa; pregador de roupas de madeira; rolo de espuma para pintura; sacos de papel pardo; sisal simples natural; tecido algodão cru (1,50m de largura); tecido com espuma; tecido listrado amarelo e preto; tecido de algodão largura 1,50m (diversas cores); tela de construção (diversas cores); tesouras escolar, multiuso e para tecido; tinta acrílica (diversas cores); tubos plásticos flexíveis (diversas cores); tule (diversas cores); velcro dupla face (branco, preto); veludo liso preto.

Escolas, abrigos e público espontâneo das oficinas

Colégio Sarah Dawsey

05/10/2016 – 14h às 17h30
EAV Parque Lage – 19 crianças
ACOMPANHAMENTO: Bernardo Ortiz, Betina Guedes, Débora Oelsner Lopes, Flávia Brito, Guto Carvalhoneto, José Alberto Romaña Dias, Lisette Lagnado, Maria Clara Boing, Maysa Miranda, Priscila Fiszman, Renan Lima, Rivane Neuenschwander, Rodrigo Garcia Dutra, Suzana Queiroga, Thyago Correia, Ulisses Carrilho.

Escola Municipal Francisco de Paula Brito

06/10/2016 – 14h às 17h30
EAV Parque Lage – 11 crianças
ACOMPANHAMENTO: Débora Oelsner Lopes, Maria Clara Boing, Maysa Miranda, Lisette Lagnado, Natália Nichols, Rivane Neuenschwander, Suzana Queiroga.

Escola Municipal México

07/10/2016 – 14h às 17h30
EAV Parque Lage – 18 crianças
ACOMPANHAMENTO: Daniel Steegmann-Mangrané, Débora Oelsner Lopes, Flávia Brito, Gustavo Marchetti, José Alberto Romaña Dias, Mariana Vilanova, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo, Suzana Queiroga, Thyago Correia.

Colégio Sarah Dawsey

13/10/2016 – 14h às 17h30
EAV Parque Lage – 22 crianças
ACOMPANHAMENTO: Débora Oelsner Lopes, Edmilson Nunes, Manoel Manoel, Marcos Cardoso, Maria Clara Boing,

Mariana Vilanova, Mariane Miranda Monteiro, Maysa Miranda, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo.

URS Zivaldo (abrigo)

14/10/2016 – 14h às 17h30
EAV Parque Lage – 13 crianças
ACOMPANHAMENTO: Álvaro Razuk, Clarissa Diniz, Débora Oelsner Lopes, Edmilson Nunes, Flávia Brito, Guilherme Dias, Janaina Melo, Lisette Lagnado, Marcos Cardoso, Mariane Miranda Monteiro, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo.

Público espontâneo

15/10/2016 – 14h às 17h30
EAV Parque Lage – 26 crianças
ACOMPANHAMENTO: Álvaro Razuk, Bernardo Ortiz, Chiara Banfi, Daniel Steegmann-Mangrané, Débora Oelsner Lopes, Guto Carvalhoneto, Janaina Melo, Janine Magalhães, Joana Assis, Julio Liz, Lisette Lagnado, Maysa Miranda, Natália Nichols, Paulo Paes, Rafaela Soares, Renan Lima, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo, Ulisses Carrilho.

Público espontâneo

16/10/2016 – 14h às 17h30
Museu de Arte do Rio – 5 crianças
ACOMPANHAMENTO: Álvaro Razuk, Anitta Boa Vida, Bernardo Ortiz, Clarissa Diniz, Débora Oelsner Lopes, Eliã Almeida, Flávia Brito, Janine Magalhães, Karen Aquini, Laura Lima, Maria Clara Boing, Mariana Vilanova, Natália Nichols, Paulo Paes, Rivane Neuenschwander, Roberta Ferro Rodrigues, Rosa Melo.

Escola Sá Pereira

19/10/2016 – 9h às 12h30
Museu de Arte do Rio – 21 crianças
ACOMPANHAMENTO: Débora Oelsner Lopes, Eliã Almeida, Maria Clara Boing, Maysa Miranda, Natália Nichols, Rosa Melo.

Escola Dr. Pe. Francisco da Motta e Colégio Sonja Kill

19/10/2016 – 14h às 17h30
Museu de Arte do Rio – 16 crianças
ACOMPANHAMENTO: Débora Oelsner Lopes, Diego Xavier, Flávia Brito, Laura Lima, Márcio Ramalho, Maria Clara Boing, Mariana Moraes, Natália Nichols, Rosa Melo.

Escola Municipal General Mitre

20/10/2016 – 9h às 12h30
Museu de Arte do Rio – 13 crianças
ACOMPANHAMENTO: Bernardo Ortiz, Débora Oelsner Lopes, Flávia Brito, Guilherme Dias, Maria Clara Boing, Natália Nichols, Suzana Queiroga.

Escola Dr. Pe. Francisco da Motta e Colégio Sonja Kill

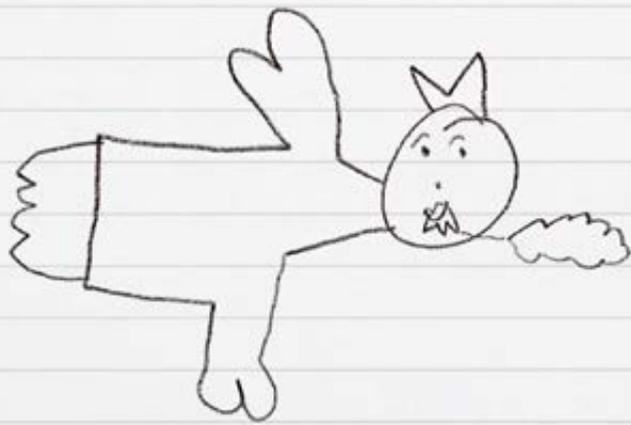
20/10/2016 – 14h às 17h30
Museu de Arte do Rio – 21 crianças
ACOMPANHAMENTO: Débora Oelsner Lopes, Fabiane Olegário, Lisette Lagnado, Maria Clara Boing, Mariana Vilanova, Maysa Miranda, Odaraya Mello, Rivane Neuenschwander.

URS Lucinha Fraujo (abrigo)

21/10/2016 – 14h às 17h30
Museu de Arte do Rio – 11 crianças
ACOMPANHAMENTO: Débora Oelsner Lopes, Diego Xavier, Flávia Brito, Janaina Melo, Julio Liz, Lisette Lagnado, Maria Clara Boing, Mariana Moraes, Natália Nichols, Odaraya Mello, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo.



dragão
lata
gato
transição
pássaro
rato
ponto
frio
tem fantasma
pelo
múmia
seco
fazer zozinho
terremoto
minkoca
x
x
vinte e oito



IAN FANGS

EU TENHO MEDO DE FILME DE TERROR
EU TAMBÉM TENHO MEDO DE
COISAS SOBRENATURAS. FICAR SOZINHO
TENHO MEDO DE ALTURA. TENHO
MEDO DE FANTASMA.



FELIPE 7 ANOS

1 ANÚNCIO DE TV

2 SONHOS

3 QUEDAS

4 ÁGUAS MUITO VINDAS QUE EU NÃO TOCO O PÉ

5 ESCADA

6 TUBARÃO

SUMBI

ROCHUVA

BISORO DINOUSAURO

ESCURO

FANTASMA

LEÃO

IRAPÓ + ANO

PATO TATU

COBRA SARD

ZEBRA

DE FICAR

SINHO

NO MATO

MICO

ONÇA

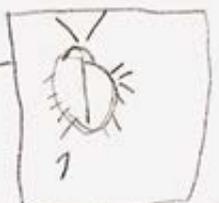
CANGURU

BARATA TUCANO

GENTE DESCONHECIDA

MAR

medusa de : caracota



Beatriz 6.

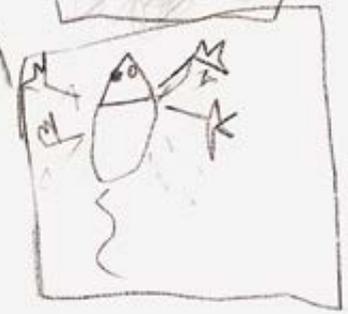
medusa de : lesma



medusa de : Lula



medusa de lagosta



Fernando 402

2

Fantasma.

de meus pais morrerem.

de mim não ter impiedade e morar na rua.

de mim não encontrar meus melhores amigos.

Tenho medo de picada in an
ospital.

Tenho medo de escorpião

Tenho medo de terremoto.

Tenho medo de cobra.

Tenho medo de ficar preso no
elevador. Tenho medo de voar
de para quedar.

Tenho medo de animais selvagem

Tenho medo de ladrão

Tenho medo de algumas
montanha russa

Kathia viteria

11 anos

Leão

De perde a minha família

escuro

injeção

Amalite

bola perdida

estrupador

quebra uma parte do corpo

cobra

MANOÉLA 7 anos

terroirismo

borrão

palhaço

final de semana

ficar sozinho

brincar com meus pais

banque

cair

ficar perto da janela

raios

ficar no último andar de um prédio q
modo de brincar bem sujo

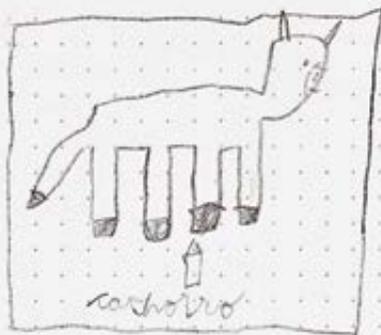
avó

bebida

Eu tenho medo de
cachorro

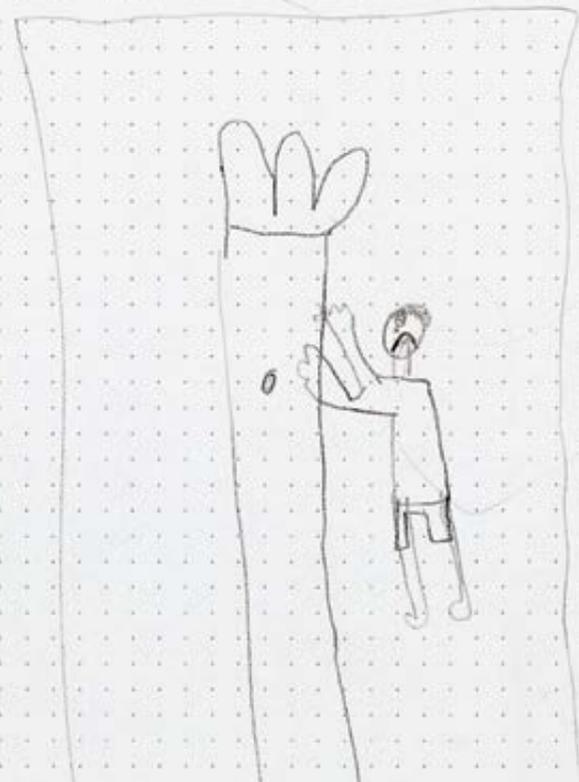
nome fictício: alim

data: 13/10/2016



Eu tenho medo de

altura



NINA 8 ANOS

- EU TENHO MEDO DE PRECISAR DE IR PRO HOSPITAL. e DE -VACINA. E - DE METEORO.
- E DE PULAR DE PARAQUEDAS
- E DE PALHASSO

Raul 6

pesadelo de um vampiro
terrifico



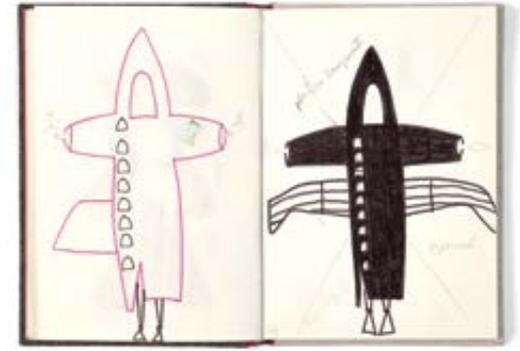


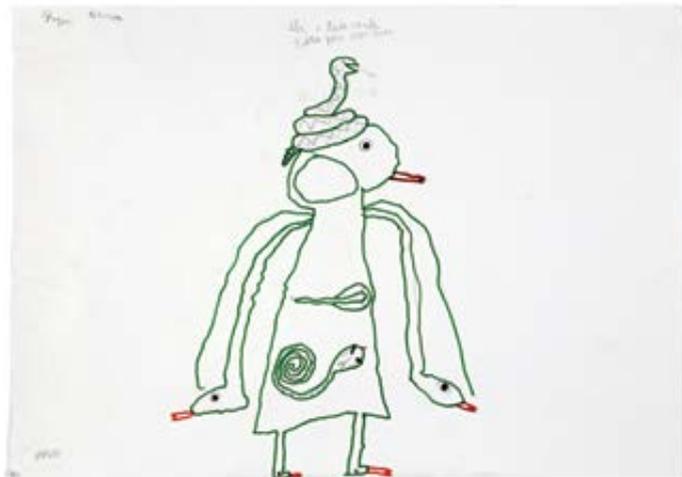
O nome do medo | Rio de Janeiro

A presente seção mostra a elaboração e a formalização dos medos das crianças desde as oficinas até as capas expostas no Museu de Arte do Rio. Na página da esquerda, em letras verticais, encontra-se o nome do medo dado pela criança, junto ao desenho e à capa que cada uma delas elaborou e levou consigo. A página da direita apresenta os croquis do caderno do *fashion designer* Guto Carvalhoneto, convidado a criar a capa final. Carolina Paiva e Thiago Bruner vestem as capas em ensaio fotográfico de Pedro Agilson.

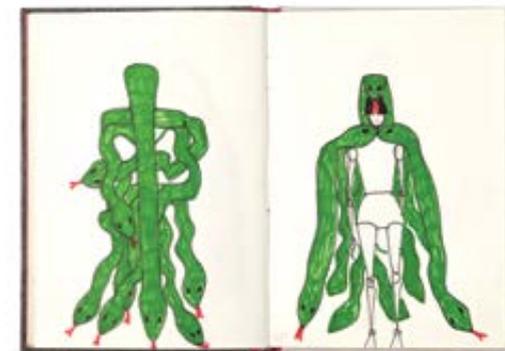


AVIÃO / ABISMO
145 x 120 cm
tweed de lã com viscose, forro
em algodão, arame, manta de
acrilon, entretela, bordado em
linha de algodão





COBRA / RATO
165 x 55 cm
algodão, entretela, acrílon
e botões forrados



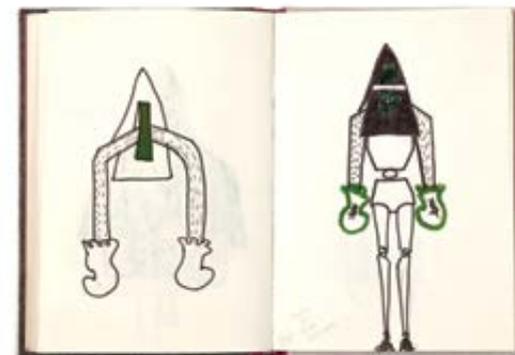
IGREJA / PERDER PAI E MÃE-MINHOCA
100×73 cm
algodão, brocado, linho, algodão
com poliéster, corda e paetê



ladrão

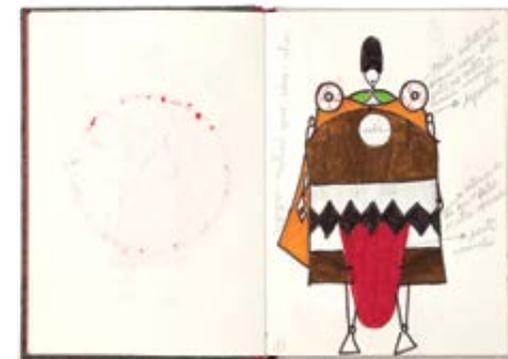


**LADRÃO / FICAR DOENTE -
IR AO HOSPITAL**
135 x 80 cm
algodão com acrílico, entretela
e hotstamp



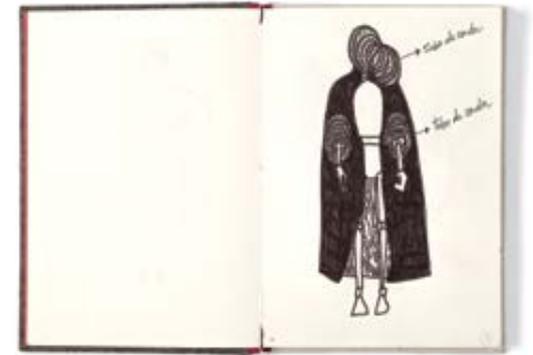


MONSTRO / ESTRANHO
115 x 56 cm
crepe de lã, algodão com
poliéster, paetê de poliéster,
linho, espelho, entretela e acrílon





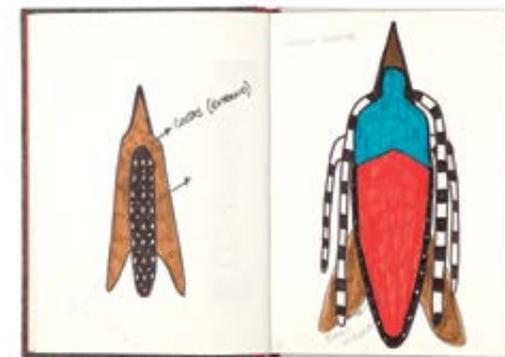
MORTE / BURACO NEGRO
130 x 80 cm
algodão, acrílico, viés,
entretela e feltro

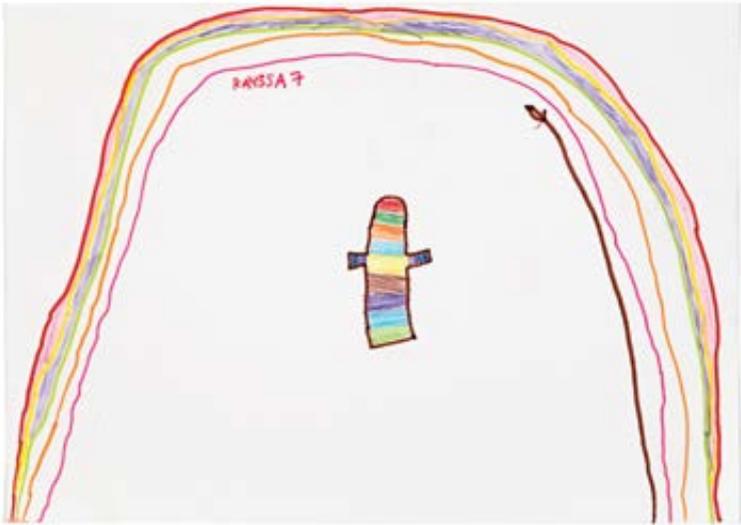


mosquito da dengue



**MOSQUITO DA DENGUE /
JANELA ABERTA**
180 x 70 cm
veludo de viscose com
poliamida, poliéster, algodão
e viscose com bambu, fitas
de gorgorão, fibra sintética
e madeira





MÚMIA / MORAR NA RUA
130 x 35 cm
linha de algodão e fita
de gorgorão



poltergeist



POLTERGEIST/ANÚNCIOS DE TV
122 x 76 cm
algodão e arame encapado
com mangueira plástica





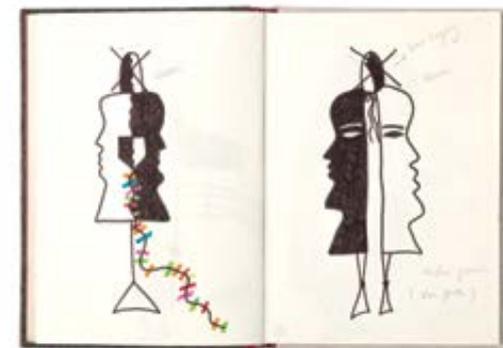
SAPO / LAVA DE VULCÃO
115 x 90 cm
algodão, entretela, botão
de plástico e poliéster



separação



SEPARAÇÃO / NADA
105 x 98 cm
algodão, manta de acrílico,
entretela, cordão e feltro



violência



VIOLÊNCIA / ESTUPRO-ESCURO
100×120 cm
linho com poliamida,
puro linho, viscose de bambu
e botón de plástico



Álvaro Razuk

arquitectura
[architecture]





Por uma pedagogia do afeto

Sofia Victorino

Versão editada de “Rivane Neuenschwander: The Name of Fear”, publicado originalmente em agosto de 2016: www.tate.org.uk/research/research-centres/learning-research/working-papers/the-name-of-fear.

Há uns anos, numa visita ao Freud Museum em Londres, deparei-me com o arquivo de Louise Bourgeois relativo ao período em que fez análise. O tom confessional e brutalmente honesto dos seus escritos despertou o que eu descreveria como uma experiência de leitura profunda. Depois de escrutinar minuciosamente cada frase escrita à mão listada em pedaços de papel de diferentes tamanhos, dou por mim a anotar palavras, como se o tempo para aceder aos segredos de alguém fosse esgotar-se. Imersa nas ansiedades da artista e exposta às reverberações que estas produzem na minha cabeça, o foco de atenção desloca-se para uma só obsessão: fazer listas. Na trama de um tecido, em letras bordadas à mão, li:

Tenho medo do silêncio
Tenho medo do escuro
Tenho medo de cair
Tenho medo da insônia
Tenho medo do vazio

O nome do medo/Londres é um trabalho recente da artista brasileira Rivane Neuenschwander realizado em 2015 na Whitechapel Gallery, Londres. A visita acima descrita relaciona-se com uma das fases iniciais do processo de trabalho: o ato de fazer listas e de colecionar medos da infância. Este projeto reflete a pesquisa e o interesse de Neuenschwander na psicanálise e, em particular, as linhas de convergência entre o processo psicanalítico e sua prática artística. Tal como o título sugere, a questão colocada prende-se ao “medo” e ao modo como o medo pode ser traduzido por meio da palavra, do desenho e de objetos. Interrogar os medos da infância é também confrontar a forma como estes nos definem enquanto adultos. Como narrar e habitar nossos medos?

Inserida num eixo de programação designado por *Children’s Commission*,¹ mais do que pensar uma “obra para crianças” – o que pressuporia um público e um resultado predeterminados –, esse novo comissionamento considera as relações intuitivas e inesperadas que as crianças trazem ao mundo dos objetos, notadamente por meio de processos associados ao jogo e ao brincar² – e situações “em que as coisas vão sendo trabalhadas”.³ O processo de trabalho que conduziu a *O nome do medo/Londres* centrou-se na colaboração e no diálogo com a artista, com o intuito de criar uma plataforma de experimentação passível de desencadear novos desenvolvimentos na sua prática. A ideia ou metodolo-

¹ A *Children’s Commission* é uma linha do programa de Educação da Whitechapel Gallery com curadoria de Sofia Victorino, diretora de Educação e Programas Públicos, e Selina Levinson, curadora do Programa de Famílias. A exposição foi apresentada na Whitechapel Gallery de 23 de junho a 25 de outubro de 2015.

² Como Freud coloca, “A ocupação favorita e mais intensa da criança é brincar. (...) A antítese de brincar não é a seriedade – é a realidade. Por toda a emoção com a qual é carregada, a criança é bastante capaz de distinguir seu mundo de brincadeira da realidade, e gosta de conectar os objetos e as situações que imagina a coisas palpáveis e visíveis do mundo real. Basta esse vínculo para distinguir o ‘brincar’ da criança do ‘fantasiar’”. Ver Sigmund Freud, “The Creative Writer and Daydreaming” [Escritores criativos e devaneio]. In: *The Uncanny* [O inquietante], Londres: Penguin Books, 2003, pp. 25-26.

³ Walter Benjamin, “One Way Street” [Rua de mão única]. In: *Selected Writings* [Escritos escolhidos], vol. 1: 1913-1926, Cambridge, MA: Harvard University Press Cambridge, 1996, p. 449.

Rivane Neuenschwander,
Primeiro amor, 2005
 Lápis sobre papel, retratista
 policial, mesa e cadeiras
 29 × 21 cm (cada desenho)
 Coleção Instituto Inhotim,
 Brumadinho
 Foto: Denis Mortell
 Irish Museum of Modern Art,
 Dublin, Irlanda



4 Benjamin reitera como “[...] as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas. Seria preciso ter em mira as normas desse pequeno mundo de coisas, se se quer criar deliberadamente para as crianças e não prefere deixar a atividade própria, com tudo aquilo que é nela requisito e instrumento, encontrar por si só o caminho que conduz a elas.” Ver Walter Benjamin, *Construction Site* [Canteiro de obra], *One Way Street* [Rua de mão única], in: *Selected Writings*, vol. 1: 1913-1926, Cambridge, MA: Harvard University Press: 1996, p. 449.

5 “Atos de fala”, 2000. Texto de Lisette Lagnado e Rivane Neuenschwander. Catálogo. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Stephen Friedman Gallery, Londres; The Douglas Hyde Gallery, Dublin.

6 Suely Rolnik, “Quarar a alma”, 2000.

gia explorada foi precisamente a de algo que “vai sendo trabalhado” – um espaço produtivo que se desenvolve como o “lugar de construção” lembrado por Walter Benjamin nos seus textos sobre brincadeiras de crianças.⁴ Um espaço que ativa a imaginação, a curiosidade e o desejo de explorar o que a arte pode ser num dado tempo e lugar, envolvendo artistas, instituições de arte, participantes e espectadores.

A obra de Rivane Neuenschwander é feita de deslocamentos e gestos discretos. Entre escultura, instalação, filme, desenho e bordado, os materiais que tem vindo a utilizar – sabão, giz, cascas de ovo, espuma, frutas, areia, conchas do mar, pó e água – apontam para a natureza transiente da experiência e a linha tênue entre presença e ausência, permanência e impermanência, conceito e material. Há um interesse recorrente nas palavras, nos “atos de fala”⁵ e na comunicação por meio da linguagem – seus mal-entendidos e vestígios – numa dinâmica ilimitada e expansiva, ativada por um encontro que permanece com aqueles que por ele são tocados. A ideia de colaboração é fundamental no trabalho da artista, envolvendo por vezes um gesto de autoapagamento que interroga noções de autoria e sublinha tanto a experiência partilhada quanto a sua formalização. Nas palavras da psicanalista Suely Rolnik, sua obra reativa “o lúdico, o afetivo e o poético nos gestos cotidianos e nos territórios existenciais que estes produzem.”⁶

Para lembrar as experiências que deram forma ao trabalho atual, quatro projetos distintos devem ser mencionados de forma não cronológica: *Quarar* (2000), *Primeiro amor* (2005), *A febre, a caixa de costura e o fantasma* (2015) e *Eu desejo o seu desejo* (2003).

Em *Quarar* (2000), um dos seus primeiros projetos participativos, Rivane Neuenschwander trabalhou com um grupo de adolescentes em situação vulnerável, com o Projeto Axé e



o Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador. Ao longo de cerca de um mês, reuniu-se diariamente com um grupo de jovens para falar sobre seus desejos e sonhos. O processo começou com a troca simbólica de lençóis velhos por novos – e suas associações com intimidade, conforto e espaço doméstico, em contraste com uma infância traumática de noites dormidas na rua. Sonhos foram desenhados nos lençóis usados e nomes gravados em barras de sabão de coco – criando uma espécie de autorretrato e composição efêmera. O ritual de lavagem dos lençóis antigos fez-se na praia do museu (em água salgada), dando origem a uma instalação colorida de estampas esmaecidas pelo gesto catártico de lavar e de remover. “Quarar” se refere ao ato de estender a roupa ao sol para melhor limpar. Poética e formalmente, a instalação fez eco a uma geometria de afetos e esperança, refletida por meio das experiências e memórias compartilhadas entre o grupo. Com sua riqueza e complexidade, Neuenschwander lembra como esse projeto despertou um profundo questionamento acerca da contribuição e do papel do artista na comunidade, suas dimensões éticas e possibilidades transformadoras – bem como o modo como o subjetivo emerge no coletivo.

Primeiro amor (2005) é uma performance participativa que resulta numa série de desenhos feitos por retratistas que trabalham na polícia. Contratados a cada vez que a obra é apresentada, o público é convidado a descrever o seu primeiro amor. Utilizando técnicas desenvolvidas pela polícia para ajudar a lembrar uma fisionomia, o retratista ouve e ajuda a traduzir a memória em palavras. Desse

Rivane Neuenschwander
Quarar, 2000
 Lençóis de tecido, sabão de coco, bacias de alumínio, bancos de madeira
 Colección Jumex, Cidade do México
 Fotos: Rivane Neuenschwander (à esquerda) e Eduardo Ortega (à direita)

Rivane Neuenschwander
Eu desejo o seu desejo, 2003
Serigrafia sobre fitas de tecido
Dimensões variáveis
Foto: Katie Bennet
The Queensland Art Gallery |
Gallery of Modern Art (QAGOMA)



7 Rivane Neuenschwander em
conversa com Anouchka Grose.
Whitechapel Gallery, 16 de julho
de 2015.

processo, surge uma interpretação em desenho do que foi dito e ouvido. De acordo com Neuenschwander, “é importante que um retratista da polícia faça o desenho por causa do aspecto traumático. Você tende a pensar num primeiro amor como algo bom, mas você não sabe”. Numa conversa recente entre a artista e a psicanalista Anouchka Grose,⁷ esta última destacou a relação entre a palavra falada e o desenho como uma relação que “intensifica a visibilidade de interpretações e mal-entendidos”, como algo que dá “forma visível a essa diferença”. É possível traçar um paralelo entre o psicanalista e o detetive. De um modo semelhante, ambos reúnem informações fragmentárias e obscuras focando a lembrança do que parece banal, e no reconhecimento da impossibilidade de nomear o trauma, de lhe dar uma forma.

Em *A febre, a caixa de costura e o fantasma* (2015), Neuenschwander traduziu visualmente as memórias de infância de seus amigos mais próximos – trabalhando com escultura, desenho, bordado, fotografia e filme, recorrendo a memórias reunidas por meio de cartas, fotografias, conversas, desenhos e gravações. Uma das histórias mais tocantes que relembra é a de um amigo que vivia ao lado de uma fábrica em Recife, que contou como sua agonia aumentava cada vez que ouvia a sirene da fábrica, um som que associava ao final da brincadeira e a ida à escola. De acordo com a artista, anos mais tarde “ele percebeu que sua agonia era o alívio dos trabalhadores da fábrica e foi então capaz de deslocar o significado de seu próprio trauma”. Uma outra história é a de uma amiga cuja mãe proibia que desenhasse nas paredes, o que motivou que fizesse desenhos debaixo de mesas ou dentro de gavetas, sempre em busca de lugares escondidos. Surpreendida com a singularidade e estranheza de cada memória, mas também com o seu grau de familiaridade, Neuenschwander

torna esta coleção de memórias de infância um retrato abstrato de uma determinada geração no Brasil – um encontro de singularidades passível de definir uma identidade tanto individual como coletiva em um dado momento no tempo.

Também num impulso de colecionar, *Eu desejo o seu desejo* (2003) é uma instalação composta de centenas de fitas coloridas reunidas pela artista ao longo de mais de uma década com desejos de diferentes pessoas impressos. De acordo com a tradição da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador, um desejo é feito a cada nó que se dá na fitinha, amarrando-a ao pulso – na crença de que se tornará realidade quando ela cair. Cerca de 60 novos desejos são impressos a cada vez que a obra é apresentada.⁸ Cada fita está pendurada a partir de um orifício na parede e os visitantes podem pegar uma em troca de um desejo. Alguns desejos são muito específicos – como “eu desejo ter meu próprio quarto” –, enquanto outros relacionam-se de modo mais geral ao contexto e à cultura de um lugar. Por exemplo, quando a obra foi exibida na Espanha, durante o pico da crise econômica, a maioria dos desejos eram políticos, tais como “eu desejo ter segurança financeira” ou “eu desejo o fim do capitalismo”. Este é um trabalho que se alimenta a si próprio e se dissemina. Os desejos viajam e podem ser espalhados por múltiplas geografias. A instalação formada pelo conjunto de fitas – com suas texturas e cores garridas – remete para um sentido de esperança e catarse que se entrelaça com o desejo de imaginar outros mundos possíveis.

Palavras, desenhos, objetos

O nome do medo/Londres desenvolveu-se ao longo de um ano, em três fases que incluíram oficinas com escolas, colaboração com um designer de moda e uma exposição na Whitechapel Gallery concebida em conjunto com uma série de eventos para escolas, famílias e público em geral.

Na primeira fase do projeto, Neuenschwander trabalhou com crianças dos 7 aos 9 anos de quatro escolas de Londres⁹ com o intuito de colecionar seus medos. Numa série de oficinas realizadas em diálogo com a artista Laura X Carle e a equipe da Whitechapel Gallery, a artista apresentou seu trabalho, explicou o objetivo do projeto e falou sobre seus medos de infância. Uma seleção de imagens motivou o debate entre as crianças sobre o modo como o medo é vivido em diferentes situações. Nas discussões prévias em torno do projeto, diversos artistas e obras – como os *Parangolés* de

8 *Eu desejo o seu desejo* foi apresentada na Tate St. Ives, numa exposição coletiva intitulada *Images moving out onto space*, de 23 de maio a 27 de setembro de 2015.

9 Escola Primária Columbia Road, Primária Osmani, Escola Primária Thomas Buxton (Tower Hamlets) e Escola Primária William Tyndale (Islington).

Hélio Oiticica, os objetos relacionais de Lygia Clark, o *Manto da apresentação* de Arthur Bispo do Rosario ou o *Divisor* de Lygia Pape, entre muitos outros – foram compartilhados enquanto referências centrais ao processo de trabalho. As afinidades eletivas de Neuenschwander se estenderam para além da história da arte, incluindo referências ao cinema e à literatura infantil, tais como *Pele de asno*, um filme de Jacques Demy em que Catherine Deneuve se esconde de seu pai vestindo a pele de um animal (adaptação de uma fábula de Charles Perrault) ou a história de Chapeuzinho Vermelho (também de Perrault). Imagens de tradições populares constituíram importante inspiração, tais como as capas de palha mexicanas ou as bonecas *Kachina* feitas por comunidades nativas norte-americanas; ou as imagens de animais na natureza (besouros e abelhas), bem como as mais óbvias capas de super-herói com suas associações a poderes sobrenaturais.

Depois de listar e discutir seus medos, as crianças desenharam capas protetoras. Mas o que levou à escolha desse objeto específico? Por que fazer capas? “Eu não podia separar o medo da ideia de proteção, especialmente ao lidar com crianças, já que uma criança sem medos está inevitavelmente mais exposta ao perigo”, aponta Neuenschwander. Por outro lado, ela nota, “o medo não deveria tomar uma proporção paralisadora, então, precisamos de certa proteção ou entendimento para lidar com ele”.¹⁰

Os esboços iniciais das crianças foram posteriormente transformados em projetos de design de capas que elas pudessem vestir, utilizando os materiais disponíveis no espaço da oficina. Nesse ato performativo de um fazer coletivo, o devir-medo assumiu forma visível por meio de estratégias de semelhança, camuflagem, abrigo ou poder sobrenatural. Tornou-se evidente nesse processo que um determinado medo pode ocultar um medo maior, como revelariam alguns dos comentários das crianças:

Eu tenho medo de acidente de avião porque tenho medo de altura.

Eu tenho medo do primeiro dia na escola porque as pessoas podem não brincar comigo.

Eu tenho medo de mergulhar porque se eu afundar no mar ninguém poderá me ver.

Eu tenho medo do fim do mundo porque assim não viverei todas as coisas na vida.

*Eu tenho medo de trovões porque eles fazem barulho alto quando estou dormindo.*¹¹

¹⁰ Troca de e-mails com a artista, outubro de 2015.

¹¹ Comentários reunidos durante a primeira visita das crianças à exposição.



Whitechapel Gallery, oficinas com a Escola Primária Columbia Road, 3º ano

A segunda fase do projeto se desenvolveu em colaboração com o designer de moda Lucas Nascimento, a estilista Gabriela Yiaxis e a costureira Elizabete Lobo. O seu conhecimento e dedicação revelaram-se centrais para a concretização da ideia de Neuenschwander, e a equipe trabalhou com empenho na produção da obra. A casa-estúdio da artista tornou-se o “ninho” a partir do qual ideias ganharam forma. As decisões foram tomadas entre pedaços de tecido, linhas de cores, máquinas de costura, araras e cabides, junto com capas feitas pelas crianças, empilhadas no chão, às quais a artista retornava para examinar alguns detalhes. A participação dos dois filhos de Neuenschwander – Theo e Hannah – deve ser sublinhada. Eles contribuíram com desenhos, comentários ou servindo de modelos para avaliar as primeiras capas realizadas. Foi uma autêntica “brincadeira de criança”, combinada com incrível destreza, elaboração metódica e um processo de trabalho intenso. Os desenhos originais inspiraram as cores, as formas e todos os elementos que identificam diferentes medos; e a escolha de materiais conceitualmente ligada ao medo representado em cada capa. Nesse processo de interpretação, algumas capas combinariam dois medos, como por exemplo aranha/fim do mundo; abelhas/filmes de terror. A artista explica como sua estratégia visou “romper com uma dimensão didática ao adicionar uma camada mais interessante com a palavra escrita: “É como traduzir poesia... É muito difícil, mas tem um elemento de liberdade também”, afirma.¹² A liberdade e o potencial imaginativo emergem como características definidoras do projeto.

¹² Para ver o curta produzido para a exposição na Whitechapel Gallery, acesse <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/childrens-commission-2015-rivane-neuenschwander/>

O nome do medo/Londres,
2015, Whitechapel Gallery
(vista da instalação)
Foto: Stephen White



Por último, durante a montagem da exposição, as crianças foram convidadas para uma pré-inauguração na qual puderam vestir as capas e “performar” seus medos. O entusiasmo em fazer parte do processo é visível nos seus comentários:

Quando eu tinha 3 anos tinha medo de farelos de biscoito. Um dia eu tive um pesadelo porque comi um biscoito e todos os farelos estavam na minha cama. Pensei que um monstro viria até minha cama e, acidentalmente, me comeria também. Então meu medo estava conectado aos monstros! E agora eu me sinto melhor e mais forte por causa da ideia de que uma capa pode me proteger. Eu também fiquei feliz em reconhecer minha capa na exposição...

A capa que eu desenhei me protegia de aranhas. Eu não vi hoje uma capa exatamente igual, mas havia uma de que gostei muito – “tristeza”. Era a mais bonita e especial. As capas eram um pouco diferentes do que eu esperava. Talvez por causa da contribuição das crianças de outras escolas. Eu pensei que era muito interessante desenhar as capas primeiro, fazer as nossas e depois ver aquelas realizadas pela artista. Eu me sinto mais forte com relação a mim mesmo e sinto que ajudei uma artista a fazer algo muito especial. Fazer as capas foi a melhor parte deste projeto. Estar aqui me fez esquecer meus medos e aproveitar as obras.

Descrição. Tradução. Expansão

Uma série de capas de cores estão expostas em araras e cabides. Cada capa é identificada por materiais e formas singulares. Cuidadosamente elaboradas à mão, em algodão, feltro, plástico e seda, com detalhes costurados ou bordados, todas elas têm diferentes palavras inscritas: acidente de avião, farelo de biscoito, palhaço, escuro, medo, afoga-

mento, fim do mundo, fogo, primeiro dia da escola, ebola, flores, fantasmas, deus, armas e facas, filmes de terror, pesadelos, fênix, tristeza, gritos, estranhos, trovão, séries de TV. Na sua sensorialidade poética e visceral, a mostra sugere uma situação performativa. Suas associações visuais, táteis e verbais acionam um processo de autoidentificação. De que mais temos medo?

O nome do medo/Londres (2015) imagina como os desejos podem espelhar nossos medos mais profundos – expandindo ideias que germinaram ao longo dos anos ao colecionar desejos para *Eu desejo o seu desejo*. A obra convoca a relação entre desejo e medo como dois lados de uma mesma coisa, como um espelho de dupla face: o conteúdo latente do medo e o que ele esconde; o que a linguagem e a fala podem ou não revelar. Nesse processo de “tradução”, Neuenschwander considera a subjetividade das crianças e a sua própria, mas também a relação tecida entre o individual e o coletivo, entre o pessoal e o social, o consciente e o inconsciente, o afetivo e o reprimido.

Como nos diz Freud, o medo surge associado ao desenvolvimento do inconsciente. Em seu livro *A interpretação dos sonhos* (1899), ele aponta a diferença entre os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho, afirmando que “os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho se apresentam como duas descrições do mesmo conteúdo em duas linguagens diferentes; ou, para enunciar mais claramente, o conteúdo do sonho surge como uma tradução dos pensamentos do sonho em outro modo de expressão, cujos símbolos e leis de composição devemos aprender comparando o original e a tradução”.¹³ É possível estabelecer aqui um paralelo com o medo – de forma similar ao sonho, o conteúdo do medo articulado por meio da linguagem e da fala pode ser pensado em relação ao conteúdo latente do medo. Na tentativa de mapear os processos de “formação do medo”, seu elemento inquietante [*das Unheimliche*] emerge como “algo que era familiar há tanto tempo à psique e se tornou estranho a ela apenas por meio do recalque”.¹⁴

Numa conversa pública entre Rivane Neuenschwander e Anouschka Grose surgiram novas questões. Durante a preparação desse encontro, e na sequência de nossas trocas de e-mail, fui levada a reler a carta de Franz Kafka a seu pai:

Querido Pai,

Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque

¹³ S. Freud, *The interpretation of dreams* [A interpretação dos sonhos]. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997, p. 169.

¹⁴ S. Freud, *The Uncanny* [O inquietante]. Londres: Penguin Books, 2003, p. 148.

na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas consequências me inibem diante de você e porque a magnitude do assunto ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento.

Nesse contexto, poderá ser pertinente pensar a relação entre texto e têxtil, um tema sobre o qual me havia debruçado no âmbito de uma pesquisa anterior em torno da exposição do artista norte-americano Richard Tuttle intitulada *A trama da linguagem têxtil*.¹⁵ O que dizer sobre o uso do tecido na obra de Neuenschwander? O que pensar sobre a relação “mente” e “mão”, “palavra” e “tradução visual”, “abstração” e “representação”? Em *Quarar*, descrita no início deste texto, utilizaram-se lençóis como material de trabalho; *O nome do medo/Londres* usa diferentes tipos de tecido, aludindo a uma constelação de memórias pessoais que se assemelha a um autorretrato.

Vale a pena descrever a materialidade sedutora das capas. Suas formas, cores e texturas provocam associações rizomáticas. Preto, azul, verde, cinza, laranja, rosa, roxo, vermelho, amarelo. Transparente, opaco, duro, macio, fofo, metálico. Atrativo ou repulsivo. Se o medo nos leva a pensar no escuro, a obra de Rivane Neuenschwander expõe nossa relação ambivalente com a cor e a relação fluida entre cor e linguagem.¹⁶ Ela também afirma o excessivo e o erótico – lembrando o Carnaval brasileiro e o samba –, um lugar de utopia, de dissolução de fronteiras e hierarquias. Tal como Hélio Oiticica apontou ao falar sobre os *Parangolés* em sua experiência-exposição em 1969 na Whitechapel Gallery, “a capa não é um objeto, mas um processo de busca”.¹⁷

A beleza de formas e cores das capas de Neuenschwander é agora reativada por um imaginário utópico que entretece ética e estética. As capas assinalam um movimento não de denotação, mas de evocação lúdica, em que o significado surge na possibilidade vibracional do encontro, simultaneamente em direção à interioridade e à alteridade.¹⁸

Durante a concepção da exposição algumas questões ressurgiram: de que modo pode um objeto revelar um processo? Como vive e permanece esse processo dentro daqueles que dele participaram? O que está em jogo nessa troca com os participantes? O debate sobre práticas artísticas participativas e a “virada” para o social tem desde há muito dirigido sua atenção às noções de autoria singular e coletiva.

¹⁵ Whitechapel Gallery, de 13 de outubro a 13 de dezembro de 2014.

¹⁶ David Batchelor, *The luminous and the grey* [O luminoso e o cinza]. Londres: Reaktion Books, 2014, p. 13.

¹⁷ *Oiticica in London* [Oiticica em Londres], editado por Guy Brett e Luciano Figueiredo. Londres: Tate Publishing, 2007.

¹⁸ Franco Berardi “Bifo” falando na Whitechapel Gallery, *Big ideas series* [Série Grandes ideias], 7 de janeiro de 2016.

É relevante lembrar aqui o argumento de Claire Bishop sobre as tensões entre os discursos social e artístico, suas posições políticas e instâncias éticas, e o papel do artista ao se engajar com o tecido do cotidiano: “Ao usar pessoas como um meio, a arte sempre teve um duplo estatuto ontológico: ela é um acontecimento no mundo, e ao mesmo tempo está retirada dele. Como tal, ela tem a capacidade de comunicar em dois níveis – dos participantes e dos espectadores – os paradoxos que são reprimidos no discurso diário, e evocar as experiências perversas, perturbadoras e prazerosas que ampliam nossa capacidade de imaginar o mundo e nossas relações de uma nova forma”.¹⁹

As palavras de Neuenschwander sobre o desenvolvimento desta obra comissionada desvendam aspectos fundamentais do processo: “Qualquer que seja o resultado enquanto obra de arte, é importante que o trabalho tenha autonomia e conte uma história por si só. Ele precisa conter a experiência, mas também tem de ir além do museu e deixar a experiência com as pessoas que o encontraram (...). Em termos do processo psicanalítico, há um tempo e espaço muito específicos que você cria com a psicanálise. A cada vez que você vê o psicanalista, você tem uma experiência que é importante, mas também sabe que essa experiência continua além das paredes do consultório. Tem um efeito de longa duração. Em algumas obras eu tento alcançar isso”.²⁰

O título do trabalho veio por último, como se tivesse estado lá sempre. *O nome do medo/Londres*, inspirado na canção “Araçá Azul”, de Caetano Veloso, ecoa os escritos do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade – um alerta poderoso de que o medo é tanto pessoal quanto político:

Em verdade temos medo.
Nascemos escuro.
As existências são poucas:
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.
[...]
O medo, com sua capa,
nos dissimula e nos berça.²¹

¹⁹ Claire Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* [Infernos artificiais: arte participativa e políticas do espectador]. Londres/Nova York: Verso, 2012, p. 284.

²⁰ Rivane Neuenschwander em conversa com Anouchka Grose, Whitechapel Gallery, 16 de julho de 2015.

²¹ “O medo”. In: *A Rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Sofia Victorino é diretora de Educação e Programas Públicos da Whitechapel Gallery, Londres.

O medo

Carlos Drummond de Andrade

A Antonio Candido

“Porque há para todos nós
um problema sério [...].
Este problema é o do medo.”

Antonio Candido, *Plataforma
da nova geração*

Em verdade temos medo.
Nascemos escuro.
As existências são poucas:
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
vadeamos.

Somos apenas uns homens
e a natureza traiu-nos.
Há as árvores, as fábricas,
doenças galopantes, fomes.

Refugiamo-nos no amor,
este célebre sentimento,
e o amor faltou: chovia,
ventava, fazia frio em S. Paulo.

Fazia frio em S. Paulo...
Nevava.
O medo, com sua capa,
nos dissimula e nos berça.

Fiquei com medo de ti,
meu companheiro moreno.
De nós, de vós: e de tudo.
Estou com medo da honra.

Assim nos criam burgueses.
Nosso caminho: traçado.
Por que morrer em conjunto?
E se todos nós vivêssemos?

Vem, harmonia do medo,
vem, ó terror das estradas,
susto na noite, receio
de águas poluídas. Muletas

do homem só. Ajudai-nos,
lentos poderes do láudano.
Até a canção medrosa
se parte, se transe e cala-se.

Faremos casas de medo,
duros tijolos de medo,
medrosos caules, repuxos,
ruas só de medo e calma.

E com asas de prudência,
com resplendores covardes,
atingiremos o cimo
de nossa cauta subida.

O medo, com sua física,
tanto produz: carcereiros,
edifícios, escritores,
este poema; outras vidas.

Tenhamos o maior pavor.
Os mais velhos compreendem.
O medo cristalizou-os.
Estátuas sábias, adeus.

Adeus: vamos para a frente,
recuando de olhos acesos.
Nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo,

eles povoam a cidade.
Depois da cidade, o mundo.
Depois do mundo, as estrelas,
dançando o baile do medo.

Guto Carvalhoneto

[1977, Paulo Afonso-BA, Brasil]

Fashion designer, formado em design de moda pela Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Radicado em Rodelas, no sertão da Bahia (cidade que desapareceu sob as águas do São Francisco), Guto carrega no olhar a paisagem déco nordestina, que permeou a infância sertaneja e foi embora com o rio. Em 2009, o *fashion designer* aprofundou seus estudos em Paris, onde viveu por um ano. De volta ao Brasil, criou sua própria marca, que segue a filosofia do *slow fashion* e desenvolve coleções numeradas e atemporais no ateliê, em Botafogo. Em junho de 2016, o baiano estreou nas passarelas durante o Rio Moda Rio, com o desfile Primeiro Grito. O fio que tece a obra do estilista é constantemente alinhavado por sua trajetória cultural e estética, sempre pontuada pela arte, num processo incessante de criação que não se restringe a regras de mercado. A roupa de Carvalhoneto – professor do curso de Antimoda da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – vai além do equilíbrio entre tramas e padronagens, e diferencia-se pela poética e sensibilidade. São peças que transcendem a moda em si e reverenciam o corpo com todos os seus afetos.

Lisette Lagnado

[1961, Kinshasa, Congo]

Crítica de arte e curadora independente. Formada em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Lisette Lagnado é mestre em comunicação e semiótica, com dissertação sobre a obra de Mira Schendel, e doutora em filosofia pela Universidade de São Paulo, com tese sobre o programa ambiental de Hélio Oiticica. Fundou, em 1993, o Projeto Leonilson, junto com amigos e familiares do artista, o que permitiu organizar sua primeira retrospectiva, após sua morte em decorrência da aids. Autora dos livros *Leonilson. São tantas as verdades* (São Paulo: Projeto Leonilson/SESI/DBA, 1995) e *Laura Lima. On_off* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2014), tem diversos artigos e ensaios publicados no Brasil e no exterior. Entre as exposições que concebeu, foi curadora da 27ª Bienal de São Paulo (Como viver junto, 2006); da mostra *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesias y morfologías* (2010), no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), em Madri; e do 33º Panorama do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2013). Desde agosto de 2014, dirige a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

Rivane Neuenschwander

[1967, Belo Horizonte, Brasil]

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SELECIONADAS 2015 *O nome do medo/Londres*, Children's Commission, Whitechapel Gallery, Londres, Reino Unido; *A febre, a caixa de costura e um fantasma*, Tanya Bonakdar Gallery, Nova York, EUA; 2014 *mal-entendidos*, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), São Paulo, Brasil; 2012 *Fora de alcance*, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil; 2010 *Um dia como outro qualquer*, New Museum, Nova York, EUA; *A uma certa distância*, Malmö Konsthall, Malmö, Suécia; 2008 *Suspension Point*, South London Gallery, Londres, Reino Unido; Stephen Friedman Gallery, Londres, Reino Unido; 2007 *Coisa de ninguém. Coisa de todos*. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil; 2006 *Outras estórias e estórias de outros*, Tanya Bonakdar Gallery, Nova York, EUA; 2003 *Superficial Resemblance*, Palais de Tokyo, Paris, França; 2002 Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil; 2001 *Spell*, Portikus, Frankfurt, Alemanha; Artpace Foundation, San Antonio, Texas, EUA.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS SELECIONADAS 2016 *Histórias da infância*, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, Brasil; *Homo Ludens*, Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil; 2015 *Sob o mesmo sol: arte da América Latina hoje*, Museu Jumex, Cidade do México, México; 2014 *Ir para voltar*, 12ª Bienal Internacional de Cuenca, Fundação Municipal Bienal de Cuenca, Cuenca, Equador; 2013 *O interior está no exterior*, Casa de Vidro, São Paulo, Brasil; 2012 *Planos de fuga – uma exposição em obras*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasil; 2011 *Untitled*, 12ª Bienal de Istambul, Fundação de Arte e Cultura, Istambul, Turquia; 2010 *Dominó Canibal: Rivane Neuenschwander*, Sala Verónicas, Murcia, Espanha; 2009 *Nove novos destinos*, Instituto Inhotim, Brumadinho, Brasil; 2008 *Em vivo contato*, 28ª Bienal de São Paulo, Brasil; *50 Moons of Saturn*, 2ª Trienal de Torino, Promotrice Delle Belle Arti, Turim, Itália; 2007 *Contraditório – Panorama da Arte Brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), São Paulo, Brasil; *Everstill/Siempre todavía*, Huerta de San Vicente, Granada, Espanha; 2006 *Como viver junto*, 27ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil; 2005 *Always a Little Further*, 51ª Bienal de Veneza, Veneza, Itália; 2003 *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer/Delays and Revolutions*, 50ª Bienal de Veneza, Veneza, Itália; 2001 *Panorama da Arte Brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), São Paulo, Brasil; 2000 *A quietude da terra 2: vida cotidiana, arte contemporânea e Projeto Axé*, Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), Salvador, Brasil; 1999 *Looking for a Place*, 3ª Bienal Internacional, Site Santa Fé, Novo México, EUA; *Trace*, 1ª Bienal de Arte Contemporânea de Liverpool, Liverpool, Reino Unido; 1998 *Bili Bidjocka, Los Carpinteros, Rivane Neuenschwander*, New Museum, Nova York, EUA; *Arte contemporânea brasileira: Um e/entre Outros*, 24ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil; 1997 *Trade Routes: History and Geography*, 2ª Bienal de Johannesburgo, África do Sul; *On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties*, 5ª Bienal Internacional de Istambul, Istambul Turquia; 1996 *Antarctica Artes com a Folha*, São Paulo, Brasil.

μαρίμπονδο
me perder
medo de tiro
meteoro
μευ irmão
μευ prédio peque
fogo
μευς pais πορρεπ
mico
minhoca
monstro
montanha-ruissa
μοραρ πα ρυα
μοροεγο

English texts

earthquake, earthquake, elephant, electricity, elizabely, izabel and yasmin, end of the world, end of the world, evading routine, facing fear, falls, falling, falling from a high place, falling from a palm tree, falling from a window, falling into a hole, failing my grade, failing my grade, figure, fire, fire, fire, fire, fire in my building, fire fight, fire fight, fire fight, fire fight, fire fight, five nights friends⁶, five nights with freddy, freddy krueger⁷, fofão⁸, frog, frog, frog, frog, forgetting, getting a low grade, getting a shock, getting beaten by a friend, getting burnt, getting hit by a car, getting hurt, getting killed, getting lost, getting lost from my family, getting lost and never going back to my family, getting lost in the streets, getting lost, getting lost anywhere, ghost, ghost, ghost, ghost, ghost, ghost, ghost, ghost, ghost, ghost ride, going to a bad place, going to hell, goose, gnat, gun, gun, gun, having to go to the hospital, having to go to the hospital, hawk, hawk, hawk, heights, heights, heights, heights, heights, heights, hell, hell, him, history and geography, hornet, homeless person, horror dolls, horror games, horror movie, horror movie, horror movie, horror movie, horror movie, any horror thing, hope, horse, hurricane, hurricane, illusion of bad things, indian, indian, i'm not afraid, injection, jaguar, jaguar, jaguar, kangaroo, kangaroo, killer, killer, killer clown, killer clown, killer clown, killer clown, killer clown, killer doll, killer dolls, knife, knife, knife, knife, knife, lightning, lightning, lightning, lion, lion, lion, lion, lion, lion, lion, lizard, lizard, lizard, losing, losing 19 fights, losing my family, losing my family, losing my family, losing my family, losing my family forever, losing my life too early, losing my memory, losing my mother, losing my parents, losing my parents, losing the people i like, meteor, meteor, monkey, monkey, monkey, monster, monster, the monster who takes children and youngsters, monsters, mosquito, motorcycle, mule, the headless mule⁹, mugging, mummy, mummy, mummy, mummy, mummy, my brother, my family getting robbed, my family dying, my parents dying, my secrets being uncovered, natural disasters, natural disasters, nest, nightmare, nightmare, nightmare, nightmare, nightmare of a terrible vampire, nightmares, nothing, nothing, octopus, octopus, of not finding my best friends, of not having a job and being homeless, of drowning, of that guy who had a machine gun, old man, open window, ox, ox, ox, pain, panic, parachute, parachute, parachute jump, parachute jump, paragliding, parrot, people i don't know, unknown people, pigeon, pigeon shit, piranha, piranha fish, pitbull, pitbull, pitbull, plane,

plane, plane, plane, plummeting from the elevator, police, police, police, police, police, police, poltergeist, pretending not to be afraid, rain, rain, rain, rain, rain, rapist, rat, rat, rat, rat, rat, rat, rat, rat, rat, rats, big rat, revelry, rollercoaster, rollercoaster loop, some rollercoasters, robot, robot, robot, robot, saci¹⁰, samara¹¹, some 3-d films, someone following me, scorpion, scorpion, scorpion, scream, sea horse, shadow, shark, white shark, three-headed shark, four-eyed shark, hammer shark, some shark eats me, shock, shots, shots, shots, fear of shots, skunk, sleeping alone, slippers, slug, slug, slug, squid, snake, snake, snake, snake, snake, snake, snake, venomous snake, speed, spider, spider, spider, spider, spider, spider, ten-headed spider, spirit, spirit, spirit, spirit, spirit, spirit, holy spirit, spirits, stairs, stranger, stray bullet, stick insect, supernatural creatures, supernatural things, surgery, tarantula, terror, terrorism, terrorism, terrorist, terrorist attack, that they forget me, that i am left alone, that my mom divorces my dad, the bathroom blonde, the bathroom blonde¹², the dark because of the black hole, the sea, high sea, seaquake, thief, thief, thief, thief, tiger, tiger, throwing up, thunder, thunder, thunder, thunder, thunder, thunder, thunder, thunder, tornado, tornado, toucan, toucan, toy, very dirty toy, turtle, tsunami, tsunami, tsunami, tsunami, tv ads, vaccine, vampire, vampire, vampire, venomous, violence, volcano, volcano larva, viper, war, war, war, wart, water, water, water, very deep waters where i can't stand, wave, big strong wave, whale, whale, whale, whale, weekend, werewolf, werewolf, werewolf, wild animals, wind, strong wind, wolf, wolf, wolf, wolf, wolf, wolf, wolf, wolf, wolf, wolf dog, big bad wolf, worm, witch, witch, witch, witch, witch, witch, witch, witch, witch movie, xuxa¹³, zebra, zombie, zombie, zombie, zombie, zombie, zombie, zombie, zombie, everybody getting infected by zombies, zombie with the head of a drooling cross-eyed codfish.

ENDNOTES: 1 There is an *Annabelle* horror film series; 2 The “Charlie Charlie” game is a modern version of the paper-and-pencil spirits game, it invokes a ‘supernatural entity’ named Charlie to answer questions asked by the players; 3 Chica, the chicken, is a character in the Five Nights at Freddy’s horror game for cellphones; 4 Chucky is a doll possessed by the spirit of a serial killer, in the *Child’s Play* movie; 5 The ball-kicking clown or *palhaço bate-bola*, in Portuguese, is a traditional figure in Rio’s Carnival, origi-

nated from the suburban areas of the city, wear masks, walk normally in groups and frighten people on the streets hitting their balls against the ground; 6 Five Nights friends is a reference to the horror game for cellphones Five Nights at Freddy’s; 7 Freddy Krueger: The villain in the *Nightmare on Elm Street* series, he is a modern incubus who makes nightmares come true while the dreamer is defenselessly asleep; 8 Fofão [Big Fluffy] is a fictional character with big jowls, very popular among Brazilian children in the 1980s, who appeared on TV shows and also in form of a doll. An urban legend claimed the doll was evil and had a knife inside of its body; 9 The headless mule or *mula sem cabeça*, in Portuguese, is a character in Brazilian folklore, mostly the ghost of a cursed woman condemned to turn into a fire-spewing headless mule, which can be seen galloping restlessly at night; 10 *Saci* is a mythical creature in Brazilian folklore, a one-legged, pipe-smoking, mischievous black boy; 11 Samara is a girl with supernatural powers in *The Ring* movie; 12 The bathroom blonde: A Brazilian urban legend character, this blonde girl haunts bathrooms in high schools; 13 Xuxa is a children’s show host who first appeared in the 1980s.

In Dialogue

Lisette Lagnado and
Rivane Neuenschwander
Rio de Janeiro – São Paulo

Blue Araçá/ It’s a dream a secret/ It’s no secret/ Araçá Azul becomes/ The most beautiful name of fear// With faith in God/ I’m not going to die so soon/ Blue Araçá is a toy. CAETANO VELOSO [1973]

LISETTE LAGNADO When you invited me to curate the project, I went to the Escola do Olhar of the Museu de Arte do Rio – MAR¹ to seek out children from the public school. With the bankruptcy of the State, the Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) has lost, since the end of 2015, the financial transfers that allowed children to participate in activities related to the exhibitions. Subsidies for the transport of the lower socioeconomic classes are always the first to be cut. The award you received from the Yanghyun Foundation (South Korea) allowed for 12 workshops, each with around 15 children – which means that almost 200 participants passed through them. You did not hesitate to make

adaptations even though you had already “tested”, this type of workshop before. The first change was the immediate removal of paints, under the guidance of artist Suzana Queiroga, a teacher at Parque Lage. Her participation was incisive as soon as she saw that, through painting, children were moving away from the focus of the construction of fear. As the moment of crisis was overcome, the incident ended up illuminating, at least for me, the “curative” and sublime character provided by the contact with paints.

RIVANE NEUENSCHWANDER Knowing that you were at the head of an art school seemed like a radical choice, for I know how much you demand in terms of audacity and experiment. The task of running Parque Lage coincides with my interest in education and childhood, and the generosity of the award allowed us to work with a complex project able to open up to the community. Whereas *The Name of Fear*/London workshops at the Whitechapel Gallery brought children between the ages of 7 and 9 from various districts of London, I preferred to involve a wider age range in Brazil (up to 13), also because of precarious literacy. We initially received children who, even in school, were able to express a certain fear, but in the next step had a hard time putting it on paper. I did not want adults to take the responsibility for writing because my interest lies in phonetic distortions and handwriting. It was a very rich experience to work closely and for a long period with MAR educators and the artists invited by Parque Lage.²

LL The workshops began with a conversation circle along with a projection of images that brought references to capes used in diverse cultures. This notion was expanded to include free formal associations with the shelter and a second skin, such as the anatomy of certain animals (turtle, armadillo and red beetle). Each session lasted about three hours, with a snack break. The group was encouraged to think of more than one fear and in my perception the list worked as a way of approaching and familiarizing oneself, showing that the phenomenon of fear does not lessen someone nor does it even represent a defect or an error. Children got to know that certain fears are common to all. This collective sharing allowed them to feel more comfortable about opening and enunciating their intimacy. For example, only when someone said they were afraid of the dark did other voices echo. Could we say that you have privileged the process that precedes the exhibition?

RN The cape is one of the elements that constitute children’s imagination. In this project, it has the

dual function of sheltering and driving off feelings related to fear. Fear is an ambiguous affect and a tense theme, so it is important that the workshop experience be vested with lightness. The opposition between play and violence makes this work present special conditions for the children's expression of their yearnings and fears, so that adults may reassess both childhood and their children's daily exposure to brutality, and also to rethink how fear derives from a kind of coercive affect within society. We must first define, however, what fear is for a child. Is it an instinct for preservation, a normal feeling attached to their emotional development, or an inflamed and disproportionate irrational fantasy? What physical sensations arise in the imminence of a danger or in the experience of anguish? It was interesting to realize that children expressed how fear operates in their body through stomach pain, shivering, headaches and wanting to pee, bite, scream, grit their teeth or run away. But the exhibition does without the process, the idea being that the work exposed is autonomous and can communicate by itself all the production steps. The workshops implied a willingness to act with the children for a longer period, as another project in itself. Yet it's still early to talk about it.

LL We know that each time and each place produce a kind of fear. Even so, comparisons are inevitable when we think of how "cultural identities" are formed. As we suspected, bringing such a project to Brazil raised different fears from those of the London experiment. Throughout the workshops I attended in Rio, I was surprised by the number of children stating that they have no fear. First, because the massively broadcast violence of Brazilian cities is a phenomenon that does not spare childhood. Aside from the cliché that a European child is more introverted than a child growing in a tropical climate, it is a common sense that people are expansive and affectionate in Brazil. Nevertheless, it did not help communicate fear, on the contrary. How did you face their denial of fear when you moved to the drawing step?

RN It also surprised me. It is true that fears vary from one context to another, whether here, in England or in Syria. For example, what would fear be to a Brazilian indigenous child? Or maybe we should state the question differently: what terror mechanisms may be used by a given government to keep society under control? Such an analysis provides the work another dimension. Looking back, in addition to the chain reaction generated by the group talks, I realized that the younger (5- to 6-year-old) group was the most averse to naming their fears.

Should we then think that fear is mostly a social construct, beyond the distinct phases of an individual's emotional development? In methodological terms, each phase of the workshop is a step towards gradually unlocking a hidden feeling, from the talk to the drawing, up to the children's playing with their own cape in the mirror.

LL [Carl G.] Jung examined the importance of the psychological production of heroes in daily life. You tried to sidestep the superheroes' cape to lead the children to artists' capes. In the slideshow, neither Hélio Oiticica's *Parangolé*-cape and Arthur Bispo do Rosario's cape, which are no less than "superheroes" for another public, nor Lygia Pape's *Divisor* could be absent. The intention was to open an aesthetic repertoire and stimulate the development of unusual forms of protection. You showed two beautiful 1913 drawings by Kazimir Maliévitch, a 1916 mask by Sophie Taueber-Arp, Hugo Ball's costumes from the same year, a 1969 red dress by James Lee Byars, a felt-covered Joseph Beuys facing a coyote in his 1974 performance, costumes by Laura Lima and a cape by Cabelo [Rodrigo Saad], in short, a vast visual research that keeps growing. At your instigation, I expanded the cape concept to the sandwich man, religious garments, the bullfighter's cape and the architecture of the Escuela de Valparaiso group. Proposing a work with children and art is a thorny subject. Educational sectors are overloaded by a growing demand and have developed approaches of a more recreational order, with dramatization exercises. As far as your creative method is concerned, how do you imagine the best appropriation of your project by an art school? Could we infer that you are inaugurating an educational practice?

RN In 2015, while I was still living in London, I was invited by Sofia Victorino, Head of Education and Public Programmes, and Selina Levinson, Curator of the Families Programme, both at the Whitechapel Gallery, to present a project in their annual program dedicated to children, the Children's Commission. Engagement with the education sector was based on mutual interest and cooperation. As an artist, I had a project (*The Name of Fear/London*) to be developed with children, in which they would become coauthors, and the department contributed to the engagement of schools, which enabled my access to communities and oriented me throughout the process. The relationship with the Museu de Arte do Rio and Parque Lage was more intense and profound, due to a longer period for the development of the project as a whole and, of course, the fluency of working in my native language. In anticipation

of the workshops, the educational team of MAR approached public and private schools and a few shelters. I got to know a little better how an institution's education department introduces the issue of fear into contexts beset by acute social violence. This work became increasingly diluted, since the theme was previously presented to the teachers of each school, and perpetuated beyond the workshops, as the children took their capes home and the museum contacted the schools again to listen to their feedback. In Brazil, the project gained another layer when Parque Lage decided to add the participation of artists to help the children throughout the course of the workshops and bring in a resident educator. These collaborations greatly enriched the workshops, and the kids were bewitched by the mansion's Grand Room that was available for their activities. I am happy if the work creates points of meshing with the field of pedagogy and other disciplines, such as psychoanalysis and philosophy. In principle, the exhibition may even do without the resource of mediation. Children can see themselves as artists there. But I can't imagine an appropriation of this project as a whole.

LL You've been working with non-artist collaborators, but why have you turned to children now? How did the idea of working with children's fears arise?
RN Especially because of the affective bond with my own children and my immersion in the psychoanalytic process, two directions that led me to investigate childhood. My interest in pedagogy came from my commitment to my children's education. I owe a lot to Escola da Serra, that my kids attended in Belo Horizonte, and its dialogue with the model of Escola da Ponte, in Portugal. Escola da Ponte, conceived by educator José Pacheco, is a public school where there are no classrooms, grades, manuals or tests. Children choose their study subjects, and all the rest follows: they learn history, geography, science, art, mathematics through the study of dinosaurs, for example. It may seem strange to conventional molds, but it makes perfect sense. Children are encouraged to work in groups, the collective is more important than the individual values and there is a horizontal relationship between educators and students. As for the parents, those who believe in the values that underlie the school (freedom, responsibility and solidarity) uphold the cause and take a stand before the Ministry of Education. This deeply encourages those who want to continue living in a country like Brazil, at a loss with the current dismantling of social issues. By the way, you recently organized a book for the 40th an-

niversary of the Escola de Artes Visuais do Parque Lage based on the question "What is a free school?." **LL** Yes. It is an antithesis. How can an institution postulate freedom without falsehood? In practice, there is no free school. The term emerged in the 1970s to take a stand against the country's military regime and as a counterculture expression. But the question today gets another resonance. Parque Lage affirms itself as a "free school" to distinguish itself from art schools that are defined by a formal education, that is, a curricular structure with a definite period of graduation. How soon does an artist graduate? The problem is to perceive how the dissemination of free courses (nonexistent at the time the Escola de Artes Visuais was founded by Rubens Gerchman) contributes to superficial learning and to dilution of knowledge. Today all institutions offer independent courses and we suffer from a lack of density. I am betting on immersive and intense courses, which require a collective shared learning experience of many hours a day and several days a week, as a kind of artistic residence. The goal is to accelerate exchange processes and build bonds of solidarity between people. I am glad to see friendships and partnerships arise from the proposed seminars.
RN You invited Cildo Meireles to remake one of his most iconic works, *Desvio para o vermelho* [*Red Shift*], with children as collaborators. How was the reactivation of this work? How important is the artist's direct contact with children?
LL At the end of the day, it was not an activity restricted to children. It also included the participation of young people and adults to recreate one of the environments of Cildo's installation. It was inspired by a book published by Cobogó, *Arte brasileira para crianças* [Brazilian Art for Children]. The Parque Lage Cavalariças [Stables] exhibited two historical works, the *Labyrinth* made by Carlos Vergara in 1971 on the Domingos da Criação [Sundays of Creation] conceived by Frederico Moraes for the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro, and the *Impregnation* environment that constitutes one of the three parts of the *Desvio* [*Shift*] installation. These activities are part of the program I called October Journeys, to evoke the Russian Revolution and dismiss the consumerist character of the so-called children's month in Brazil.³ The word "empowerment" is back in fashion and I used it deliberately to reinforce the stand against various "minority" conditions. Mario Pedrosa insisted on the importance of bringing children closer to artistic sensibility, even if they "never take up a pencil or paper." And in this context, we opened one of the workshops of *The*

Name of Fear/London to the spontaneous visitors. In a preparatory session, you stated that giving a name to fear has therapeutic effects. How can Dr. Nise da Silveira's experiments with psychotics help in such different circumstances?

RN Dr. Nise vehemently opposed the traditional treatments used by psychiatry in the 1940s, such as lobotomies, electroshock therapy, and insulin-induced coma. For her, such interventions were invasive and oppressive and resembled the torture methods employed by the Estado Novo dictatorship (Getúlio Vargas), which disregarded and annihilated the subject's subjectivity, and also repressed the manifestations of the subconscious. I am less interested in the therapeutic power of art workshops than in the dimension given by Dr. Nise to affect as a catalytic and transforming agent. In addition, she deals with the non-hierarchy between topics as madness and sanity, blurring the boundaries between "patient" and "therapist" and placing them on the same level, which seems to me essential for the becoming-child. The creation of workshops for inmates at the Centro de Terapia Ocupacional [Occupational Therapy Center] of the Hospital Psiquiátrico Pedro II [Pedro II Psychiatric Hospital] was fundamental for the humanization of psychiatry in Brazil, but also gave new directions to visual arts. In his essay "A Bienal de cá para lá" [The Bienal from Now to Then]⁴, Pedrosa argues that the art schools for children, created both by Augusto Rodrigues and Ivan Serpa in Rio de Janeiro, and Dr. Nise's creation of the Museu do Inconsciente [Museum of the Unconscious] were paradigmatic events that redesigned the art and culture scene at the time. The creative power and commitment to freedom of "insane," children and natives was exalted by the critique, but Mario de Andrade and Flavio de Carvalho, in the 1920's and 1930's, also dealt with children's education. Mario, at the head of the São Paulo State Department of Culture at the time, promoted the creation of playgrounds for the working class, which served children between the ages of 2 and 12 and prioritized playful activities, assimilating the country's folkloric manifestations. In turn, Flavio and psychiatrist Osório Cesar organized the The Month of the Children and the Insane, at which time the works of the inmates of the Juqueri Psychiatric Hospital were exhibited along with the children's visual art productions. Concerning the "name of fear," I also turned to psychoanalysis, especially Sigmund Freud's clinical account of "Little Hans." There, I tried to understand how Freud made distinctions between anxiety, phobia, fear and panic, and how children transfer or displace phobia

by finding a specific object that would guard their fantasies. In this sense, giving a name to fear indeed seems to me to have some therapeutic value, as long as it is identified, deciphered and elaborated by a competent person who can resignify the children's deepest troubles. As for the children's psychic universe, Anna Freud, Melanie Klein and Donald Winnicott appreciated plays and games for their value in the elaboration of the children's internal conflicts, as well as a help with the diagnosis and conduction of their treatment. But I am using this question to share a concern. The shelter is a place that denounces a brutal reality, because it brings together children separated from their families for some reason such as abandonment, domestic violence and alcoholism, among other factors. At the last workshop, we received four pregnant and breastfeeding pre-teens who came with their babies. Even before naming sexual violence, the issue of rape and child abuse was patent when facing those mother-girls. It distresses me to run the risk of exposing the youngest children to an early knowledge of the word "rapist."

LL There's always some risk. The word "rapist" had already emerged in another public school workshop, when they wrote down their fears without resorting to metaphor. Abuse and harassment are realities that middle class usually covers up. It is not a matter of "anticipating" forms of harassment but, as you say, of "naming." This point is fundamental. With due care there is at least a possibility of avoiding a more dramatic outcome. What contemporary fears were the most recurrent?

RN Since we work with hundreds of children, I have the impression that we could establish a correlation between fears and the children's age bracket, as far as their emotional development is concerned, but I dare not do it. Fears of insects, wild animals, reptiles, imaginary beings and elements of nature appear massively among the small ones, and as the child matures, they are elaborated and are replaced by fears related to the social reality of the country's great metropolises, such as stray bullets, machine guns, shootings, thieves, the fear of homelessness, the police, dengue mosquitoes and rapists. Others, such as the fear of seeing their parents separate or losing their family, appeared more commonly among older kids. But there are some very singular fears, possibly linked to a particular drama or personal anxiety, such as "staying on the top floor of a building," "fear of a very dirty toy," "weekend" fear; and other fears, such as "bedsheet irritation" and chickens, that were verbally shared as they made their capes and more-relaxed activities led to in-

creasing confidence. We also observed the spread of an intriguing fear, which was the fear of clowns. The clown, however, is a comical character whose aim is to entertain the audience. It should be just the opposite. Originally, it can be a lyrical and fragile character. It just so happens that the clown image appearing in the workshops was associated with kidnappings, muggings and crimes. The educators at the time informed us of the recent broadcast of a TV report on *Fantástico* reporting attacks by terrifying clowns. That is an alarming point.

LL You oversaw the purchases at Saara, insisting on offering an abundance of colors and textures.⁵ With the educators' help, the children were invited to build their own cape. I realized that many ended up mistaking a "protection-cape" for a "fantasy-cape." What kind of "listening" did you recommend or favor when a child would rather receive a new outfit than formalize the representation of their fear?

RN The trips to Saara along with Rosa [Melo] were a delight. The purchase of materials is decisive for most artists. It is by touch, smell, color, weight and elasticity – that is, by the physical properties – and also by symbolic values that a paper, a pencil or a fabric is chosen. There is a lot of responsibility in choosing a material, which comes loaded with meaning as well as resistance. From the beginning, it was important to build a long-lasting cape, with enough quality to be kept by the children and also able to garner appreciation in adults' eyes so that the family wouldn't discard it. We worked with various types of cotton fabrics, organza, ribbons, plastics, threads and other materials related to the world of cutting and sewing, in order to provide children with a range of colors and textures to suit their personal taste and their imagination. Children tend to be very accurate in their preferences. This abundance helped me later in the process of working with fashion designer Guto Carvalhonet, because these capes served as a matrix to produce a "translation": the cape that will be displayed in the museum. Every child has his or her own time. We must listen, not insist. Perhaps the children express themselves best with a single word, or by delivering a drawing, a gesture or a body movement. They may take us up on the proposal or they may refuse it. Maybe there is a possible negotiation between adults and children. Maybe not, and the workshop fulfilled a fantasy, materialized in the yellow dress of a telenovela. It is important to highlight the presence of a fear-word, conjugated and stitched onto each cape. One child's fear may appear on another's cape. We avoided the most literal associations. The fear-word "weekend," for example, may materialize on a cape that looks like

a kind of soap bubble. This triggers each one's subjective repertoire. We try to make odd associations between one thing and another to create new couplings. **LL** Tell us a little about how to calibrate these different passages of transition: from the drawing of the child to the interpretation of a line that must gain volume in the making of the cape; and then from the cape made by the children in the workshop, with your help and the help of other collaborators, to the cape that will be shown in the museum.

RN The drawing is fundamental, because it is from it that children and adults will go on to make the cape's cut. The drawing functions as a kind of blueprint, and it is through it that the children express themselves more freely and determine the shapes and colors of the object to be constructed during the session. Children master the pencil, the eraser and pen, and are familiar with them; and the paper has an appropriate scale, it is easy to handle and tends to intimidate less. The execution of the capes with the use of fabrics, scissors and needles requires greater skill and another type of reasoning, more oriented to three-dimensionality. Adults enter here as the children's assistants. But the degree of freedom with which children invent solutions is always surprising. Guto's team⁶ made some interpretations easier because they had a good grasp of the cape's architectural aspect. The same child could be attended by several people at different times and a spontaneous complicity between the participants took over the activities. We assisted each other to help a child finish his or her cape. It was gratifying to see the mingling of individualities and the dissolution of authorship. This dilution represented the triumph of a collective, as in the formation of a *mutirão*.⁷

LL As a project, *The Name of Fear/Rio de Janeiro* has several levels of collaboration: in addition to children, who lend their subjectivity through speech and drawings (the morphology of handwriting being understood as a drawing too, with its hesitations, mistakes and erasures), the project engaged Guto for the capes that will be shown. In *Traduções gastronômicas* [Gastronomic Translations] (2004), the proposal was delivered to Neka Menna Barreto and Carlos Siffert, two chefs with a truly authorial kitchen language. Here again there are layers of translation and transformation. Was there also a lack of control? **RN** I have used the term "translation" to designate procedures in which transformation comes from the interpretation of an original. This can happen even intersubjectively, when for example, in the work *Primeiro amor* [First Love] (2005), the visitor has to find words for a memory (his/her first love), which

will then be given to a forensic artist who will find the “exact” features that fit the oral description. I don’t know if I use the term properly, because there are many theories about translation, but I like to think that every collaborator works from his or her “own language.” Guto, who you suggested, is also an artist, whose creativity operates on other kinds of craftsmanship, on the hang of a fabric, an embroidery or the modeling of a body. He signs the re-creation of what would be a collective digestion of the cape’s design made in the workshops, but following one requirement: always to return to the original drawing made by the child. The same transfer of responsibility took place in the project with the chefs. Sensitivity and subjectivity are added, a different knowledge, no longer mine nor yours, nor the educator’s, not even the children’s, but of someone who has the ability to potentiate something specific within their professional field. I believe in this creative transposition, something specific to the translation (or impossibility) of poetry. In my view, there should not be a hierarchy among all these parts, but a destabilization of the concepts of authorship and originality.

LL But how to make an artwork exhibition from a series of workshops? At what point do you get the so-called leap into art?

RN In my process, the work may derive from a confluence of innumerable lines of restlessness. My permanent incursion through poetry brought back the poem *O medo* [The Fear] by [Carlos] Drummond [de Andrade], which in turn made me revisit the song *Araçá azul* [Blue Araçá] by Caetano [Veloso], which gave my project its title. Drummond’s poem, published in 1945 during the Estado Novo dictatorship, remains painfully current. After many years, I finally managed to articulate the dark side I had sensed in my work *Eu desejo o seu desejo* [I Wish Your Wish] (2003), whose title is also taken from a song by Caetano (*Menino do Rio* [Rio Kid]). The phrases created by the public and printed on ribbons that recall the traditional wristbands from Senhor do Bonfim,⁸ began to disturb me in the sense that they might conceal some fear: *I wish to die in my sleep*, because I might fear aging or pain; *I want a job*, because the absence of it might distress me... Then again I should replace (even mentally) the words *I desire* with *I hope*. Both the “hope” dimension and the “fear” dimension might be linked to an expectation of future good or evil to be set in the future, to some timeframe beyond the present. I understood this through [Vladimir] Safatle, who begins with [Baruch] Spinoza’s explanation that fear and hope are two complementary affects and then moves to [Jacques] Lacan to remind us that

“living without hope is also living without fear.”⁹ Add to this the careful observation of my children, with their yearnings and fears, but also their contagious vitality and joy and their inexhaustible imaginative capacity, with which I identify myself as an artist. When we moved from Belo Horizonte to London in 2012, my children were small and their adaptation was complex, both for the country’s language and cultural differences and the school’s educational guidelines, but also because of the natural and temporary withdrawal of affection. We eased this process through playful activities: fantasy, plays and games, which is the children’s natural way both of elaborating their internal conflicts and of apprehending reality and assimilating the adult world. Whether in the kitchen or in the studio-room, there were no well-defined limits regarding the use of the house areas, and the materials constantly moved from place to place, undergoing changes along the way. Adults should let themselves be continually cross-influenced by children, it is an extraordinarily achievement. This is where I found the desire to work with other children in a sequence of workshops. At the same time and on a macro-dynamic scale, there is the reckless political dimension of an increasingly unequal and intolerant world: terrorism and the immigration crisis in Europe, and the growing tension in Brazil’s sociopolitical scenario, which I followed from afar watching street protests and demonstrations.

LL Can you dissociate the exhibition from the workshops?¹⁰ Does it make sense to replicate the workshop *The Name of Fear* in museums without an exhibition? Does it make sense to exhibit the pieces elsewhere as autonomous objects without the process of naming the fears? In my reading, giving autonomy to the workshops would imply a statement that the children’s satisfaction is complete when they leave the drawing session. Now, there is a whole dimension that consists of going to the museum – seeing the transformation of an everyday experience into something else, this “other thing” that we call the artistic experience.

RN Does it make sense to replicate this workshop? I believe so, as long as the children are involved in making their cape and carry it with them. Therein may lie the minimal therapeutic function we mentioned earlier, which refers to [Donald Woods] Winnicott’s transitional object: the cape must act in the symbolic field, reverberating at home, at school or in the neighborhood and mobilizing the attention of parents, family and educators. So maybe it’s not about meaning but about potency. For me, the artist’s contribution lies precisely in that leap, in terms

of resignifying things. As you well pointed out, all the layers we mentioned above are absolutely necessary and indispensable to achieve the totality of an artistic experience. Thus, as they go to the museum, those children who once participated in a workshop about the theme of fear will come into contact with a distinct dimension of their particular experience in a workshop, because they will see a work that no longer has only educational or therapeutic pretensions, but an ambition to reverberate in the collective, in society and in the community. And that requires immense responsibility. The children will not rediscover their original gesture, and they will see that it has dissolved into so many other subjectivities. And what is in the museum is a work capable of condensing the project’s procedural and conceptual issues and communicating them to a larger audience. So it is no longer my fear or yours, but a common fear that haunts us all, adults or children. It was when I thought about this collective dimension that I decided to donate the result of this project to the Museu de Arte do Rio: the capes need to be used by the children, and the matter the children’s fear must reach the institution most directly active in the children’s education, whether it is their family, the school or the State, hence my desire to request the donation in honor of Paulo Herkenhoff. I am well aware of Paulo’s work to build a worthy collection for the museum, and our first conversation – in a meeting to discuss how the Museu de Arte do Rio as an institution would welcome a collective work – was decisive to set the exhibition on this path.¹¹

LL I have followed your creative process for 20 years, and over time your work has developed on the Benjaminian track of “the author as a producer.” By generating conditions to participate in the constitutive stages of the work, you allow the other a concrete way to access art. What seduces audiences is the opportunity you give them of being part of an artwork they can later see in the museum or gallery. They don’t just come to see the finished work. In this sense, your exhibition at the Museu de Arte da Pampulha (2002) represents a turning point in your trajectory, giving the other credit for the gesture. This creates empathy and immediate identification. It is a transfer that allows a little “artisticizing” – I do not know if I explain myself well, it is almost a social sculpture when the process depends on so many hands and other subjectivities that you add and then formalize. Modern art had provoked a sense of aversion to the forms that “even a child could make.” You unfetishize the distance that bourgeois art insisted on keeping between the author (the artist) and the spectator,

between “alleged knowledge” and the non-specialist. **RN** I had not thought in these terms. I often try to create event platforms open to the interference of the other, but also to maintain the work’s physical integrity and, therefore, a necessary rigor in terms of formalization. It is not always easy to achieve, especially when I delegate the role of the orchestra “conductor.” My interest is in manifesting not my own subjectivity, my understanding of the world or my particular interpretation of widespread malaise, but rather the open wound itself, the collective discomfort and the disagreements and dissensions at play. For *The Name of Fear* [Rio de Janeiro], architect Álvaro Razuk and his office¹² were responsible for the display and were charged with proposing devices so that the capes could be worn during the exhibition. How to avoid the musealization of such a living process and enable activation? Álvaro designed a kind of catwalk-stage, evoking both the fashion show and the performative aspect that spontaneously appeared in the workshops and made children play in front of the mirror. The setup conception integrated elements used in the workshops, such as the projector, the mirror, the clothes racks and the hangers. **LL** In Spinoza, we find the famous formula: “The free man thinks of nothing less than death and his wisdom is a meditation not on death, but on life.”¹³ Does the child correspond to this *free* person, for you? Do you think children are more open to expressing fear than adults?

RN We need to be children again, immediately!

ENDNOTES: **1** The Museu de Arte do Rio – MAR is composed of two interconnected buildings, the Exhibition Pavilion and the modernist building that houses the Escola do Olhar, a space for art and education; **2** Aside from the group of educators, these were the artists invited to participate in the orientation of workshops: Anitta Boavida, Bernardo Ortiz, Chiara Banfi, Daniel Steegmann-Mangrané, Edimilson Nunes, Laura Lima, Manoel Manoel, Márcio Ramalho, Marcos Cardoso, Mariane Monteiro, Odaraya Mello, Paulo Paes and Suzana Queiroga. Débora Olsner Lopes was chosen after the open call for a position as “resident educator” at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage. The MAR educators directly involved in the workshops were Maria Clara Boing, Mariana Vilanova, Guilherme Dias, Diego Xavier, Eliã Almeida, Janine Magalhães, Thyago Correa and Natália Nichols; **3** Translator’s Note: October 12 was established as Children’s Day in Brazil by a 1924 decree and later “extended” to the whole month for commercial purposes; **4** Mario Pedrosa. A Bienal de cá pra lá [The Bienal from now

to then], in: *Arte Ensaios*, Lorenzo Mammi (ed.). São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 440–507; 5 So-called Saara is the acronym for *Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega* [Association of the Friends of the Rua da Alfândega Adjacent Areas]. Specialized in popular goods, it is one of the oldest and most dynamic commercial districts in downtown Rio de Janeiro; 6 Flávia Brito, Maysa Miranda and Valéria Miranda; 7 Translator's Note: *Mutirão* is the name given to a form of collective work that involves no pay and a strong sense of collective solidarity mostly in the civil construction sector or facing natural disaster; 8 Translator's note: The traditional ribbons are connected to wishes believers address to Nosso Senhor do Bonfim [Our Lord of Bonfim], an object of devotion in the city of Salvador, Bahia, since the 18th century, as they tie each of three knots in the ribbon to attach it around their wrist; 9 See Vladimir Safatle, "Por um colapso do indivíduo e de seus afetos", *Café filosófico*, Instituto CPFL, Campinas, Sep. 25, 2015; 10 See the short film produced for the exhibition at the Museu de Arte do Rio – MAR. <www.eavparquelage.rj.gov.br/o-nome-do-medo>; 11 Paulo Herkenhoff was the cultural director of the Museu de Arte do Rio since its foundation in March 2013 until June 2016; 12 For this project, Álvaro Razuk had the assistance of Claudia Afonso, Daniel Winnik, Juliana Prado Godoy, Ricardo Amado and Victor Delaqua; 13 Baruch Spinoza. *Ética*. "A servidão humana ou a força dos afetos". Quarta parte. Proposição 67 [*Ethics*. "Of Human Bondage, or of the Strength of the Affects". Fourth Part. Proposition 67]. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 200.

On the Unmeasured and the Unseen

Maria Clara Boing and Natália Nichols

Rivane Neuenschwander's work proposes a revealing movement: by requiring that the intimacy of a feeling materializes, she brings fear to the surface so that frailties become a garment, as those who wrap themselves with their inside to turn inside out. In this provocation by the artist, inverting the inside and outside is evoked as an exercise of collective strengthening. Just like those who construct a cape for themselves by joining available fabrics and materials with their own senses and affects, we educators of the Escola do Olhar used the ref-

erences of both the artist and the curator Lisette Lagnado to create strategies of coexistence in the workshops that preceded the exhibition *The Name of Fear/Rio de Janeiro*.

The meetings took place with students aged 6 to 13 from public and private schools and Social Reinsertion Units,¹ or, on weekends, with groups formed by families who were visiting Parque Lage. Our previous bond with them was important for our choice of these groups, who dedicated their time and their organization to the meetings and sealed with us a relationship of trust and generosity.

Delicacy and care were our guidelines to establish a contact in which each subject could deal with this sensitive theme. Creating environments for the participants to be at ease with their fears contributed to the uniqueness of each encounter and required that educators and artists listen attentively and be flexible to plan changes, thus providing a wide field of experimentation.

What are the possible correspondences between pedagogical practices and artistic processes? The encounters between artist, curator, children, teachers, educators, collaborating artists, materials, textures, poetics, images and fears raised questions that led us to think about education. In participatory works, determined roles may change throughout the process. When Rivane shares with us the development of mediation strategies in the workshops, she prods us to question our role in the work, unraveling what has historically been instituted in art and education. Throughout the conception of the workshops, for example, when we had to decide on how to mention fears to children, knowledge of what is supposed to be education was more called for than knowledge of art. Assuming that doubt leads to a search for meanings, we were faced with questions about such knowledge of education and how it relates to the knowledge of art.

Understanding the complexities of this theme and considering the multiple life experiences of the participants, we proposed to welcome the groups with initial dialogues through poetic approaches, in which we exchanged conceptions about fear and we perceived throughout the conversation what is proper to an individual and what is collective. Visual references were mediated through openings to sensory experiments and fabulation. Listening to and perceiving production times were important pedagogical practices for the respect of subjectivities and the accent on the procedural character of creation.

Aside from these strategies that took knowledge of education into account, other pedagogies

arose unforeseen by our planning. The education in and by the workshops was shaped with grids of knowledge and practices of different origins. The complexity of these grids produces rifts that displace and reinvent the roles of artists, curators, educators and participants. Thus, wrapped inside these grids, sometimes the artist was also an educator, and the children were artists and proponents, and sometimes educators were apprentices and materials were their teachers. The openings and deviations forged in the practices of education woven in those grids find, in participatory artistic practices, convergences that enhance the process and the displacements of the roles of its practitioners.

To act in artistic processes interested in exchanges, with openness to the inventions, reversions and disorganizations of established places in the field of art and culture, strengthens us and makes us visible as practitioners of a transforming education. We learn that the education produced in these gatherings, perhaps like the one produced everywhere, is of the order of the unpredictable and the uncontrollable, of the unmeasured and the unseen.

ENDNOTES: 1 Shelters for children who have been either abandoned or legally taken from dysfunctional homes.

MARIA CLARA BOING received her master's degree from Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) and is a project educator at Museu de Arte do Rio - MAR. **NATÁLIA NICHOLS** will receive her degree in art history from Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) and is a full educator at Museu de Arte do Rio - MAR.

Materials

acetate (green and gold); acrylic paint (various colors); adhesive tape; adhesive tape – 12 × 10 (various colors); Bic pen; black marker; brown paper bags; brush; bubble wrap 120 × 100cm; cambric; canvas (different colors); cardboard boxes; chalk sticks (various colors); clamp 2.5mm und 3.6mm; clothes rack; colored glue (6 colors); construction screen (various colors); crochet, sewing and tap-estry needles; denim (various colors); double-sided banana tape; double-sided tape; double-sided Velcro (white, black); duct tape 48 × 25 (various

colors); fabric glue (white); fabric (width 1.50m); fabric with foam; felt (various colors); foam roll for paint; folder with plastic sheets; graphite pencil HB n.2; gray egg shell foam; ground marking tape (blue and green); hangers; large hot-glue gun; mannequin (juvenile); metal sequin 14mm (various colors); natural simple sisal; Oxford pencil sharpener; safety pin; sisal rope; styrofoam glue; paint tray; pen for fabric; plastic cover for clothes; polyester cotton ribbon n.9 (various colors); polyester satin ribbon n.2 (various colors); protective cover; raw cotton fabric (width 1,50m); satin ribbon n.1 and n.2 (various colors); smooth black velvet; smooth double nylon (various colors); stapler and staples; strings (various colors); multi-purpose and tailor scissors; taffeta ribbon 21mm (royal blue, red); transparent plastic stay – 10m roll; watercolor pen (10 colors); watercolor pencils (12 colors); white plastic baby apron; white rubber eraser; vinyl leather (various colors); wood clothespin; yellow and black striped fabric.

Workshop audience Schools, shelters and spontaneous groups

SARAH DAWSEY SCHOOL

October 5, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

19 children

ATTENDANTS: Bernardo Ortiz, Betina Guedes, Débora Oelsner Lopes, Flávia Brito, José Alberto Romãnia Dias, Lisette Lagnado, Maria Clara Boing, Maysa Miranda, Rivane Neuenschwander, Suzana Queiroga, Thyago Correia, Guto Carvalhoneto, Priscila Fiszman, Renan Lima, Rodrigo Garcia Dutra, Ulisses Carrilho.

FRANCISCO DE PAULA BRITO MUNICIPAL SCHOOL

October 6, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

11 children

ATTENDANTS: Débora Oelsner Lopes, Maria Clara Boing, Maysa Miranda, Lisette Lagnado, Natália Nichols, Rivane Neuenschwander, Suzana Queiroga.

MÉXICO MUNICIPAL SCHOOL

October 7, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

18 children

ATTENDANTS: Daniel Steegmann-Mangrané, Débora Oelsner Lopes, Flávia Brito, Gustavo Marchetti, José Alberto Romãnia Dias, Mariana Vilanova, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo, Suzana Queiroga, Thyago Correia.

SARAH DAWSEY SCHOOL

October 13, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

22 children

ATTENDANTS: Débora Oelsner Lopes, Edmilson Nunes, Manoel Manoel, Marcos Cardoso, Maria Clara Boing, Mariana Vilanova, Mariane Miranda Monteiro, Maysa Miranda, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo.

URS ZIRALDO (SHELTER)

October 14, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

13 children

ATTENDANTS: Álvaro Razuk, Clarissa Diniz, Débora Oelsner Lopes, Edmilson Nunes, Flávia Brito, Guilherme Dias, Janaina Melo, Lisette Lagnado, Marcos Cardoso, Mariane Miranda Monteiro, Natália Nichols, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo.

SPONTANEOUS GROUPS VISITING PARQUE LAGE

October 15, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

26 children

ATTENDANTS: Álvaro Razuk, Bernardo Ortiz, Chiara Banfi, Daniel Steegmann-Mangrané, Débora Oelsner Lopes, Guto Carvalhoneto, Janaina Melo, Janine Magalhães, Joana Assis, Julio Liz, Lisette Lagnado, Maysa Miranda, Natália Nichols, Paulo Paes, Rafaela Soares, Renan Lima, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo, Ulisses Carrilho.

SPONTANEOUS GROUPS VISITING MAR

October 16, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

5 children

ATTENDANTS: Álvaro Razuk, Anitta Boa Vida, Bernardo Ortiz, Clarissa Diniz, Débora Oelsner Lopes, Eliã Almeida (MAR), Flávia Brito, Janine Magalhães, Karen Aquini, Laura Lima, Maria Clara Boing, Mariana Vilanova, Natália Nichols, Paulo Paes, Rivane Neuenschwander, Roberta Ferro Rodrigues, Rosa Melo.

SÁ PEREIRA SCHOOL

October 19, 2016 – 9:00 AM - 12:30 PM

21 children

ATTENDANTS: Débora Oelsner Lopes, Eliã Almeida, Maria Clara Boing, Maysa Miranda, Natália Nichols, Rosa Melo.

DR. PE. FRANCISCO DA MOTTA SCHOOL**AND SONJA KILL SCHOOL**

October 19, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

16 children

ATTENDANTS: Débora Oelsner Lopes, Diego Xavier, Flávia Brito, Laura Lima, Márcio Ramalho, Maria Clara Boing, Mariana Morais, Natália Nichols, Rosa Melo.

GENERAL MITRE MUNICIPAL SCHOOL

October 20, 2016 – 9:00 AM - 12:30 PM

13 children

ATTENDANTS: Bernardo Ortiz, Débora Oelsner Lopes, Flávia Brito, Guilherme Dias, Maria Clara Boing, Natália Nichols, Suzana Queiroga.

DR. PE. FRANCISCO DA MOTTA SCHOOL**AND SONJA KILL SCHOOL**

October 20, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

21 children

ATTENDANTS: Débora Oelsner Lopes. Fabiane Olegário, Lisette Lagnado, Maria Clara Boing, Mariana Vilanova, Maysa Miranda, Odaraya Mello, Rivane Neuenschwander.

URS LUCINHA ARAUJO (SHELTER)

October 21, 2016 – 2:00 PM - 5:30 PM

11 children

ATTENDANTS: Débora Oelsner Lopes, Diego Xavier, Flávia Brito, Janaina Melo, Julio Liz, Lisette Lagnado, Maria Clara Boing, Mariana Morais, Natália Nichols, Odaraya Mello, Rivane Neuenschwander, Rosa Melo.

The Name of Fear | Rio de Janeiro

This section [pp. 72-97] shows the elaboration and formalization of the children's fears, from the workshops to the capes exhibited at Museu de Arte do Rio – MAR. The fear named by the child can be found on the left page, in vertical, next to the drawing and to the cape that each of them elaborated and took home. The right page shows the sketches of fashion designer Guto Carvalhoneto, invited to create the final cape. Carolina Paiva and Thiago Bruner wear the capes in a photographic essay by Pedro Agilson.

ACIDENTE / ILUSÃO

ACCIDENT / ILLUSION

102 × 75 cm

cotton, acrilan, gusset, linen and polyester tape and hotstamp

AVIÃO / ABISMO

AIRPLANE / ABYSS

142 × 120 cm

wool tweed with viscose, cotton lining,

wire, acrilan mantle, gusset, cotton

thread embroidery

COBRA / RATO

SNAKE / RAT

165 × 55 cm

cotton, gusset, acrilan and lined buttons

IGREJA / PERDER PAI E MÃE – MINHOCA

CHURCH / LOSING FATHER AND MOTHER – WORM

100 × 73 cm

cotton, brocade, linen, cotton with polyester, rope and sequins

LADRÃO / FICAR DOENTE – IR AO HOSPITAL

ROBBER / GETTING SICK – GOING TO THE HOSPITAL

135 × 80 cm

cotton with acrilan, gusset and hotstamp

MONSTRO / ESTRANHO

MONSTER / STRANGER

115 × 56 cm

wool crepe, cotton with polyester, polyester sequins, linen, mirror, gusset and acrilan

MORTE / BURACO NEGRO

DEATH / BLACK HOLE

130 × 80 cm

cotton, acrilan, gore, gusset and felt

MOSQUITO DA DENGUE / JANELA ABERTA

DENGUE MOSQUITO / OPEN WINDOW

180 × 70 cm

viscose and polyamide velvet, polyester, cotton and viscose with bamboo, polyester cotton ribbons, synthetic fiber and wood

MÚMIA / MORAR NA RUA

MUMMY / LIVING IN THE STREETS

130 × 35 cm

cotton thread and polyester cotton ribbon

POLTERGEIST / ANÚNCIOS DE TV

POLTERGEIST / TV ADS

122 × 76 cm

cotton and wire wrapped with plastic hose

SAPO / LAVA DE VULCÃO

FROG / VOLCANO LAVA

115 × 90 cm

cotton, gusset, plastic button and polyester

SEPARAÇÃO / NADA

SEPARATION / NOTHING

105 × 98 cm

cotton, acrilan mantle, gusset, string and felt

VIOLÊNCIA / ESTUPRO – ESCURO

VIOLENCE / RAPE – THE DARK

100 × 120 cm

linen with polyamide, pure linen, bamboo viscose and plastic button

For a Pedagogy of Affect

Sofia Victorino

[Edited version of “Rivane Neuenschwander: The Name of Fear”, originally published in August 2016 in www.tate.org.uk/research/research-centres/learning-research/working-papers/the-name-of-fear]

A few years ago on a visit to the Freud Museum in London, I encounter Louise Bourgeois' recently discovered archive of writings relating to her years undergoing psychoanalysis. Her confessional and brutally honest tone triggered what I would describe as an experience of “deep reading.” I find myself scrutinizing each handwritten sentence listed on numerous pieces of paper of different size. I start taking notes, as if the time of looking into someone else's secrets would be limited. Immersed in the artist's anxieties and exposed to the reverberations they begin to produce in my mind, my attention turns to one single obsession: list making. On a woven piece of fabric with embroidered letters, I read:

I am afraid of silence

I am afraid of the dark

I am afraid to fall down

I am afraid of insomnia

I am afraid of emptiness

The Name of Fear | London is a new work by the Brazilian artist Rivane Neuenschwander realized as part of the Whitechapel Gallery Children's Commission.¹ My visit to the Freud Museum relates in a non-linear way to one of the early stages of working with the artist. Her project started with the act of list making and by collecting and listing childhood fears.

The Name of Fear | London reflects Neuenschwander's research and long-term interest in

psychoanalysis, especially the lines of convergence that might be drawn between the psychoanalytical process and her own artistic practice. As the title suggests, the project poses the question of “fear,” and considers how fear can be translated and formalised through language, drawing and objects. To interrogate childhood fears is also to confront the ways in which they shape us as adults. How do we narrate and inhabit our own fears?

Rather than an “artwork made for children” – which would assume a prescribed outcome and a pre-determined audience – the Children’s Commission speculatively considers the new and intuitive relationships that children bring to the world of objects – mainly through play² – and their engagement with situations “where things are being visibly worked on.”³ This is what lies at the heart of the working process in the lead up to *The Name of Fear/London*: to enable a collaboration that unfolds in close dialogue with the artist, providing a platform for creative experimentation that triggers new developments within her own art practice. The idea or methodology it explores is precisely that of something being “worked on” – a productive space for artists, art institutions, participants and spectators alike that might evolve as the “construction site” recalled by Walter Benjamin when discussing a child’s play.⁴ A space that activates our sensory imagination, our curiosity and the desire for multiple explorations of what art might be in a particular place and time.

Rivane Neuenschwander’s work is made of discrete gestures and displacements. From sculpture, installation and film to drawing and embroidery, the materials used in previous works – soap, chalk, eggshells, foam, fruits, sand, seashells, powder and water – point to the transient nature of experience and the blurred line between presence and absence, permanence and impermanence, concept and material. There is also a recurrent interest in the matter of words, in “speech acts”⁵ and communication through language – its misunderstandings and traces – an open-ended and expansive journey that is activated by an encounter and embodied by those who are affected by it. Collaboration and exchange are central to the artist, often in a self-effacing gesture that interrogates authorship and places an emphasis on the shared experience as much as in its formalization. As pointed out by the psychoanalyst Sueli Rolnik, her work “reactivates the ludic, the affective and the poetic in everyday gestures and in the territories they produce.”⁶

To recall the experiences that have shaped the current work, four very distinct projects should

be mentioned in a non-chronological way: *Quarar* (2000), *First Love* (2005), *The Fever, the Sewing Box and the Ghost* (2015) and *I Wish Your Wish* (2003).

In her early participatory project titled *Quarar* (2000), Rivane Neuenschwander worked with a group of vulnerable teenage kids, with Projeto Axé and the Museum of Modern Art in Salvador. For over a month, they came together on a daily basis to discuss their dreams and wishes. Using bed sheets as material – with its associations to “home-ness,” comfort and intimacy, as opposed to a traumatic childhood spent sleeping on the streets – the process began with the symbolic exchange of old bed sheets for new ones. Dreams were drawn on the used sheets and names were carved on cocoa soap bars as self-portraits turned into ephemeral compositions. A ritualistic washing of the old bed sheets happened by the seaside (in salt water), leading to a colorful installation of fading patterns drawn from the cathartic gesture of washing away. “Quarar” refers to the act of drying laundry in the sunlight in order to make it cleaner and clearer. Poetically and formally the installation created with the group echoed a geometry of affect and hope as reflected through shared memories and experiences. With its richness and complexity, Neuenschwander recalls how this project awakened a profound interrogation of the artist’s contribution and role within a community, its ethical stances and endless possibilities – and how the subjective emerges in the collective.

First Love (2005) is a participatory performance that results in a series of drawings made by police sketch artists who are hired for that purpose each time the piece is presented. The audience is invited to book a session and to describe their first love. Using techniques developed by the police to help people remember a physiognomy, the police sketch artist listens and helps translating memory into words. From this process, a drawing emerges as an interpretation of what has been said and heard. According to Neuenschwander, “it is important that a police sketch artist makes the drawing because of the traumatic aspect. You tend to think of a first love as something nice, but you don’t know.” In a recent conversation between the artist and the psychoanalyst Anoushka Grose,⁷ the latter pointed to the relation between the spoken word and the drawing as one that “heightens the visibility of misunderstanding and interpretation,” and that gives “visible form to the difference.” Can a parallel be made here between the psychoanalyst and the detective? Similarly, they gather pieces of information that are rather fragmentary and obscure, focusing

in recalling what seems banal, acknowledging the impossibility of naming trauma, of giving it a shape.

For *The Fever, the Sewing Box and the Ghost* (2015), Neuenschwander translated into visual form the childhood memories of her closest friends – working across sculpture, drawing, embroidery, photography and film. She began by collecting their memories through letters, photographs, conversations, drawings and recordings. One of the stories she tells that I found most compelling is that of a friend who lived next to a factory in Recife, who described growing up in agony each time he heard the factory siren, as it signaled the end of playtime at home and the beginning of classes at school. According to the artist, years later “he realised that his agony was the relief of the factory’s workers, and was then able to shift the meaning of his own trauma.” The other story is that of a friend whose mother wouldn’t allow drawing on the wall, so she began to make drawings underneath tables or inside drawers, always in search of hidden places. Neuenschwander was surprised with how peculiar and estranged each memory could be in relation to her own, although maintaining a degree of familiarity – as if this collection of childhood memories could become an abstracted portrait of a certain generation in Brazil, a coming together of all singularities that could define both individual and collective identity at a given moment in time.

In a similar impulse to collect, *I Wish Your Wish* is made of hundreds of coloured textile ribbons with printed wishes of various people assembled by the artist for over a decade. According to the tradition of the church of Nosso Senhor do Bonfim, in Salvador, a wish is made as each knot of the ribbon is tied around the wrist – in the belief that the wishes come true when the ribbons tear apart and fall off. Around sixty new wishes are printed each time the piece is presented.⁸ Each ribbon is hung from a hole and visitors are welcome to take one ribbon in exchange for a wish. Some wishes are very specific, such as “I wish for my own bedroom,” whereas others relate more widely to the history and culture of a place. For example when the piece was shown in Spain, during the peak of the economic crisis, most wishes were political, such as “I want financial security,” “I wish for capitalism to end.” This is a work that constantly feeds itself and disseminates. The wishes travel and can be spread across geographies. The all-enveloping surface of ribbons – with its exhilarating colours and textures – renders visible a sense of hope and catharsis that is interlaced with the desire to imagine other possible worlds.

WORDS, DRAWINGS, OBJECTS

The Name of Fear/London evolved over a year, in three key phases that included workshops with local schools; a collaboration with a fashion designer; and an exhibition at the Whitechapel Gallery conceived alongside a series of public events for schools, families and the broader public.

In the first stage of the project, Neuenschwander worked with children aged seven to nine from four schools in London.⁹ The idea was to begin by collecting their fears. A series of workshops were led in collaboration with the artist Laura X Carle and the Whitechapel team; the artist introduced her work to the children, explained the aim of the project and talked about her own childhood fears.

A selection of images was presented to the children to prompt discussion on how fear is played out in different situations. In our ongoing conversations while shaping the project, several artists and works such as Hélio Oiticica’s *Parangolés*, Lygia Clark’s relational objects, Arthur Bispo do Rosario’s *Manto da apresentação*, or Lygia Pape’s *Divisor*, among many others, were spontaneously discussed and shared as integral to the working process. Neuenschwander’s elective affinities extended far beyond art history to include references from film and children’s literature, such as Jacques Demy’s *Donkey Skin* featuring Catherine Deneuve disguised as an animal to hide from her father (adapted from a fairy tale by Charles Perrault) or the story of *Little Red Riding Hood* (also by Perrault). Among our source materials also featured images from folk traditions (the Mexican woven palm capes or the *Katchina* dolls made by Native American communities), to animals in nature (beetles and bees) and the more familiar superhero capes, with their supernatural and empowering associations.

After listing and discussing their fears, the children made drawings of “protective” capes. But what led to the choice of this specific “object”? Why make capes? “I could not separate the fear from the idea of protection, especially when dealing with children, as a child with no fear is inevitably more exposed to danger,” points Neuenschwander. On the other hand, she notes, “fear shouldn’t take a paralysing proportion, so we need a certain protection or understanding to be able to deal with it.”¹⁰

Subsequently, the children’s initial sketches were transformed into individual designs for capes they could wear, selecting from a range of materials made available in the workshop space. In this embodied and performative act of making, the becoming-fear is made visible through strategies of resemblance, camouflage, shelter, or supernatural

power. It also becomes apparent that one specific fear might hide a bigger fear, as some of the children's comments would attest:

I am afraid of an airplane crash because I'm scared of heights./ I am afraid of the first day of school because people might not play with me./ I am afraid of drowning because if I sink to the bottom of the sea no one will see me./ I am afraid of the end of the world because I might not experience all the things in life./ I am afraid of thunder because they make loud noise when I'm sleeping.¹¹

The second stage of the project evolved in collaboration with London-based Brazilian fashion designer, Lucas Nascimento, alongside costume designer Gabriela Yiaxis, and seamstress Elizabete Lobo. Their expertise and dedication was central to the realisation of the artist's idea, and the team worked passionately in the production of the work. The artist's house and studio became the "nest" from which ideas took shape, where decisions were made amongst pieces of fabric, threads of all colours, sewing machines, clothing racks, hangers, alongside the children's capes that had been piled on the floor (and to which the artist would return to examine details). The input of Neuenschwander's two children – Theo and Hannah – should be acknowledged. They contributed with drawings, comments, or serving as models to assess the first capes that were realised. This was truly a "child's play," combined with incredible skill, care and a labour-intensive process.

The original children's drawings inspired the colours, the shapes and all the elements that identify each fear. The materials were also conceptually related to each cape and to the fear it represents. However, in this process of interpretation, some capes would combine two different fears such as spider/end of the world; bees/horror movies. The artist explains how this strategy is intended "to break the didactic dimension by adding a more interesting layer with the written word." She then reiterates: "it is like translating poetry... it is very difficult but there is an element of freedom too."¹² It is the children's imaginative potential and freedom that emerge as defining features of the project.

Finally, as the exhibition was being installed, the Whitechapel Gallery invited the children for a special preview where they could wear the capes on display and "perform" their fears. Their comments reveal the excitement of being part of the process:

When I was aged 3, I was scared of biscuits crumbs. One day I had a nightmare because I ate a biscuit and all the

crumbs were on my bed. I thought that a monster would come to my bed and eat these crumbs and accidentally eat me as well. So my fear was connected to monsters! And I feel better and stronger now because of the idea of a cape that can protect me. I was so happy to recognise my cape in the exhibition...

The cape I designed had a shell on the back and protected me from spiders. I did not see any cape looking exactly like that today, but there was one I really liked – the one called "Sadness." It was the most special and beautiful. The capes looked a bit different from what I expected. It was maybe because of the inputs of children from other schools. I thought it was very interesting to draw the capes first, to make ours, and then to see the ones the artist realised. I feel stronger now about myself and I feel I helped an artist to make something very special. Making the capes was the best part of this project. Being here made me forget about my fears and enjoy the artworks.

DESCRIPTION. TRANSLATION. EXPANSION

A series of colourful handmade capes are displayed on clothing rails and valet hangers. Each cape is identified by its singular form, shape and choice of materials. Carefully crafted, made of cotton, felt, bubble wrap, plastic and silk, with stitched or embroidered details, they all carry different words: airplane crash, biscuit crumbs, clown, darkness, death, drowning, end of the world, fire, first day of school, Ebola, flowers, ghosts, god, guns and knives, horror movies, nightmares, phoenix, sadness, scream, strangers, thunder, TV series. Sensorial, poetic and visceral, the display suggests a performative situation. Its visual, tactile and verbal associations trigger a process of self-identification. What do we fear the most?

The Name of Fear/London (2015) imagines how wishes might mirror our most intense fears, expanding on ideas that germinated over the years while gathering wishes for *I Wish Your Wish*. It addresses the relation between desire and fear as two sides of the same thing, as a two-way mirror: the latent content of the fear and what it conceals; what language and speech can and cannot reveal. In this process of "translation" Neuenschwander considers the children's subjectivities and her own and the relation between the individual and the collective. Moreover, she interweaves the personal and the social, the conscious and the unconscious, the affective and the repressed.

As Sigmund Freud tells us, fear is interwoven with the development of the unconscious. In his book *The Interpretation of Dreams* (1899) he points to the difference between dream-thoughts

and dream-content, stating that "the dream-thoughts and the dream-content present themselves as two descriptions of the same content in two different languages; or, to put it more clearly, the dream-content appears to us as a translation of the dream-thoughts into another mode of expression, whose symbols and laws of composition we must learn by comparing the origin with the translation."¹³ It is possible to establish here a parallel with fear – similarly to the dream, the fear-content that is articulated through language and speech can be discussed in relation to the latent fear-content. In the attempt to trace the processes of "fear-formation," its uncanny element emerges as "something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed."¹⁴

The public conversation between Rivane Neuenschwander and Anouschka Grose sparked new discussions. In one of our email exchanges I was led to re-read Franz Kafka's letter to his father:

Dearest Father,
You asked me recently why I claim to be afraid of you. I did not know, as usual, how to answer, partly for the very reason that I am afraid of you, partly because an explanation of my fear would require more details than I could even begin to make coherent in speech. And if I now try to answer in writing it will still be nowhere near complete, because even in writing my fear and its consequences raise a barrier between us and because the magnitude of material far exceeds my memory and my understanding.
[...]

In this context¹⁵, what could be said about the use of fabric in Neuenschwander's work? What to make of the relation between "mind" and "hand," word and visual translation, abstraction and representation? *Quarar*, described at the beginning of this text, used bed sheets as material; *The Name of Fear/London* uses different types of fabric, alluding to a constellation of personal memories that inevitably resembles a self-portrait.

It is worth describing the sensuous and seductive materiality of the capes. Its shapes, colours and textures elicit rhizomatic associations. Black, blue, green, grey, orange, pink, purple, red, yellow. Transparent, opaque, hard, soft, fluffy, metallic. Attractive or repulsive. If fear leads us to think of darkness, Rivane Neuenschwander's work exposes our ambivalent relationship to colour and the fluid relation between colour and language.¹⁶ It also asserts the excessive and the erotic – recalling Brazilian carnival and samba – a place of utopia, where boundaries and

hierarchies dissolve. As Hélio Oiticica noted when talking about the *Parangolé Capes* for wearing at his 1969 Whitechapel Gallery *experience-exhibition* "the cape is not an object but a searching process."¹⁷

From the initial sketches and bits of dispersed materials, the beauty of forms and colours is now reactivated by a utopian imaginary that weaves together ethics and aesthetics. The capes signal a movement not of denotation but of playful evocation, where meaning happens in the vibrational possibility of the encounter, simultaneously towards interiority and alterity.¹⁸

When conceiving the exhibition together with the artist, a few questions re-emerged: How can an object show a process? How can this process live inside those who take part? What is at stake in this exchange with participants? The debate on participatory art practices and the so-called "turn" to the social has for long now drawn attention to notions of singular and collective authorship. It is relevant to recall Claire Bishop's argument about the tensions that persist between social and artistic discourses, its political positions and ethical stances, and the role of the artist when engaging with the fabric of the everyday: "In using people as a medium, participatory art has always had a double ontological status: it is both an event in the world, and at once removed from it. As such, it has the capacity to communicate on two levels – to participants and to spectators – the paradoxes that are repressed in everyday discourse, and to elicit perverse, disturbing and pleasurable experiences that enlarge our capacity to imagine the world and our relations anew."¹⁹

Neuenschwander's own words regarding the development of this commission shed light onto the process: "Whatever it results as an artwork it is important that the piece has autonomy and tells a story by itself. It needs to contain the experience but also to go beyond the museum and to leave the experience with the people that encountered it (...). In terms of the psychoanalytical process, there is a very specific time and space that you create with the psychoanalyst. Every time you go there and see the analyst you have an experience that is important, but you also know that when you are not there this experience continues beyond the walls of the consulting room. It has a long lasting effect. In some pieces I try to achieve that."²⁰

The title of the work came last, as if it had always been there. *The Name of Fear/London*, borrowed from the song *Araçá Azul* by the Brazilian composer, singer and writer Caetano Veloso, echoes the writings of the leading modernist poet Carlos

Drummond de Andrade – a powerful reminder that fear is both personal and political:

In truth we fear/ Born in darkness/ Postman, dictator, soldier./ Our destiny incomplete./ (...)/ Fear, with its cape,/ Disguises and embraces us.²¹

ENDNOTES: **1** The Children’s Commission is an annual strand of the Whitechapel Gallery’s Education programme. *The Name of Fear/London* was curated by Sofia Victorino, Head of Education and Public Programmes and Selina Levinson, Curator of the Families Programme. The exhibition was on view at the Whitechapel Gallery from 23 June to 25 October 2015; **2** As Freud puts it “The child’s favourite and most intense occupation is play. [...] The opposite of play is not seriousness – it is reality. For all the emotion it is charged with, the child is well able to distinguish his world of play from reality and likes to connect the objects and situations he imagines to palpable and visible things in the real world. This link alone distinguishes the child’s ‘play’ from ‘fantasizing.’” See Sigmund Freud, ‘The Creative Writer and Daydreaming’ in *The Uncanny*, London: Penguin Books, 2003, pp. 25–26; **3** Walter Benjamin, *One Way Street*, in Selected Writings, Volume 1: 1913–1926, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996, p. 449; **4** Benjamin reiterates how “Children thus produce their own small world of things within the greater one. The norms of this small world must be kept in mind if one wishes to create things specially for children, rather than let one’s adult activity, through its requisites and instruments, find its own way to them.” See Walter Benjamin, “Construction Site,” *One Way Street*, in Selected Writings, Volume 1: 1913–1926, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996, p. 449; **5** Cf. “speech acts”, 2000. Text by Lisette Lagnado and Rivane Neuenschwander. Catalog. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Stephen Friedman Gallery, Londres; The Douglas Hyde Gallery, Dublin; **6** Suely Rolnik, “Quarar a Alma”, 2000; **7** Rivane Neuenschwander in conversation with Anouchka Grose. Whitechapel Gallery, 16 July 2015; **8** *I Wish Your Wish* was recently presented at Tate St. Ives in a group exhibition titled *Images Moving Out Onto Space*, from 23 May to 27 September 2015; **9** Columbia Road Primary School, Osmani Primary and Thomas Buxton Primary School (Tower Hamlets), and William Tyndale Primary School (Islington); **10** Email exchange with the artist, October 2015; **11** Comments collected during the children’s first visit to the exhibition; **12** See the short film produced for the exhibition at the Whitechapel Gallery. <<http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/childrens-commission-2015-rivane-neuenschwander>>; **13** Sigmund

Freud, *The Interpretation of Dreams*, Hertfordshire: Wordsworth: Editions Limited (1997) p. 169; **14** Sigmund Freud, *The Uncanny*, London: Penguin Books, 2003, p. 148; **15** I had also been drawn to examine the relation between text and textile following research around an exhibition of artist Richard Tuttle titled *The Weave of Textile Language* at Whitechapel Gallery, from 13 October to 13 December 2014; **16** David Batchelor, *The Luminous and the Grey*. London: Reaktion Books Ltd, 2014, p. 13; **17** *Oiticica in London*, edited by Guy Brett and Luciano Figueiredo. London: Tate Publishing, 2007; **18** Franco Berardi “Bifo” speaking at Whitechapel Gallery, *Big Ideas* series, 7 January 2016; **19** Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso, 2012, p. 284; **20** Rivane Neuenschwander in conversation with Anouchka Grose, Whitechapel Gallery, 16 July 2015; **21** Alberto Dwek’s translation of the poem “O medo”, by Carlos Drummond de Andrade.

IMAGES: **p. 102** Rivane Neuenschwander, *Primeiro amor [First Love]*, 2005. Pencil on paper, police sketch artist, table and chairs, 11 3/8 × 8 1/4 in. (each drawing). Collection: Instituto Inhotim, Minas Gerais. Photo: Denis Mortell. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; **p. 103** Rivane Neuenschwander, *Quarar*, 2000. Fabric sheets coconut soap, aluminum basins, wooden benches. Colección Jumex, Mexico City. Photo: Rivane Neuenschwander (left), Eduardo Ortega (right); **p. 104** Rivane Neuenschwander, *Eu desejo o seu desejo [I Wish Your Wish]*, 2003. Silk-screen on fabric ribbons. Dimensions variable. Photo: Katie Bennet, The Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA); **p. 107** Whitechapel Gallery, workshops with Columbia Road Primary School, Year 3; **p. 108** *The Name of Fear/London*, 2015 Whitechapel Gallery (installation view) Photo: Richard Eaton.

SOFIA VICTORINO is the Head of Education and Public Programmes of Whitechapel Gallery, London

Fear

Carlos Drummond de Andrade

To Antonio Candido

Because there is a serious problem for all of us [...].
This problem is that of fear.

ANTONIO CANDIDO, *Platform of the New Generation*

In truth we are afraid.
We are born dark.
Existences are few:
Postman, dictator, soldier.
Our destiny, incomplete.

And we were raised to fear.
We smell flowers of fear.
We wear cloths of fear.
For fear, red rivers
we ford.

We are just some men
and nature betrayed us.
There are trees, factories,
galloping diseases, hungers.

We take shelter in love,
this celebrated feeling,
and love was missing: it rained,
it was windy, it was cold in S. Paulo.

It was cold in S. Paulo...
It snowed.
Fear, with its cape,
dissimulates us and cradles us.

I was afraid of you,
my dark-skinned companion.
Of us, of you, and of all.
I am afraid of honor.

Thus are we brought up bourgeois.
Our path: traced.
Why die together?
What if we all lived?

Come, harmony of fear,
come, O terror of the roads,
scare in the night, fear
of polluted waters. Crutches

of the lonely man. Help us,
slow powers of laudanum.
Even the fearful song
breaks, dulls and shushes.

We will make houses of fear,
hard bricks of fear,
fearful stalks, gushing fountains,
streets of only fear and calm.

And with wings of prudence,

with cowardly splendors,
we will reach the summit
of our cautious ascent.

Fear, with its physics,
Produces so much: jailers,
buildings, writers,
this poem; other lives.

Let us feel the greatest dread.
Older people understand.
Fear has crystallized them.
Wise statues, farewell.

Farewell: on we go,
Retreating with our eyes lit.
Our children so happy...
Faithful heirs to fear,

they populate the city.
After the city, the world.
After the world, the stars,
dancing the dance of fear.

TRANSLATION: Alberto Dwek

PROOFREADING: John Norman and Carlos Pittella

Biographies

GUTO CARVALHONETO

[1977, Paulo Afonso - BA, Brazil]

Fashion designer, graduated in fashion design from Universidade Cândido Mendes, in Rio de Janeiro. Settled in Rodelas, in the Bahia backlands (a city that disappeared under the waters of the São Francisco river), Guto’s eyes are filled with the northeastern déco landscape that permeated his childhood in the backlands and went away with the river. In 2009, the fashion designer deepened his studies in Paris, where he lived for one year. Back in Brazil, he created his own brand based on the philosophy of slow fashion and develops numbered and timeless collections in his Botafogo workshop. In June 2016, Guto Carvalhoneto made his debut on the Rio Moda Rio catwalks with the parade *Primeiro grito* [First Scream]. The thread that weaves the stylist’s work is constantly tacked by his cultural and aesthetic trajectory, always punctuated by art, in an incessant process of creation unrestricted to mar-

ket rules. The clothes by Carvalhoneto – a teacher of the Antimoda course at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage – go beyond the balance between weaving and patterning and are distinguished by poetics and sensitivity. They are pieces that transcend fashion itself and revere the body with all its affects.

LISETTE LAGNADO

[1961, Kinshasa, Congo]

Independent art critic and curator. Graduated in journalism from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Lisette Lagnado holds a master's degree in communication and semiotics, with a dissertation on the work of Mira Schendel, and a doctorate in philosophy from the University of São Paulo, with a thesis on Hélio Oiticica's environmental program. She founded Projeto Leonilson in 1993 with friends and the artist's family, which allowed her to organize his first retrospective after his death from AIDS. She wrote the books *Leonilson. São tantas as verdades* [Leonilson: So many are the truths] (São Paulo: Projeto Leonilson / SESI / DBA, 1995) and *Laura Lima. On_off* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2014) and published several articles and essays in Brazil and abroad. She was the curator of the 27th São Paulo Biennial (Como viver junto, 2006), the exhibition *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesias y morfologías* [Drift and Deviations. Experiences, journeys and morphologies] (2010) at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) in Madrid and the 33rd Panorama do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2013). She was appointed in August 2014 Director of the Escola de Artes Visuais do Parque Lage in Rio de Janeiro.

RIVANE NEUENSCHWANDER

[1967, Belo Horizonte, Brazil]

SELECTED SOLO EXHIBITIONS **2015** *The Name of Fear/London*, Children's Commission, Whitechapel Gallery, London, UK; *The fever, the sewing box and a ghost*, Tanya Bonakdar Gallery, New York, USA; **2014** *misunderstandings*, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), São Paulo, Brazil; **2012** *Fora de alcance*, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil; **2010** *A Day Like Any Other*, New Museum, New York; *At a Certain Distance*, Malmö Konsthall, Malmö, Sweden; **2008** *Suspension Point*, South London Gallery, London, UK; Stephen Friedman Gallery, London, UK; **2007** *Coisa de Ninguém. Coisa de Todos.*, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil; **2006** *Other Stories and Stories of Others*, Tanya Bonakdar Gallery, New

York, USA; **2003** *Superficial Resemblance*, Palais de Tokyo, Paris, France; **2002** Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brazil; Stephen Friedman Gallery, London, UK; **2001** *Spell*, Portikus, Frankfurt am Main, Germany; Artpace Foundation, San Antonio, Texas, USA.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS **2016** *Histories of Childhood*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo (MASP), Brazil; *Homo Ludens*, Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil; **2015** *Under The Same Sun: Art From Latin America Today*, Museo Jumex, Mexico City, Mexico; **2014** *Leaving to Return* – 12th International Cuenca Biennial, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador; **2013** *The Insides are on the Outside*, Glass House, São Paulo, Brazil; **2012** *Planos de fuga – uma exposição em obras*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brazil; **2011** *Untitled*, 12th Istanbul Biennial, Istanbul Foundation for Culture and Arts, Istanbul, Turkey; **2010** *Dominó Canibal: Rivane Neuenschwander*, Sala Verónicas, Múrcia, Spain; **2009** *Nine New Destinations*, Instituto Inhotim, Brumadinho, Brazil; **2008** *In Living Contact*, 28th Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil; *50 Moons of Saturn*, T2 Torino Triennale, Promotrice Delle Belle Arti, Turin, Italy; **2007** *Contradictory* – Panorama da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), São Paulo, Brazil; *Everstill/Siempre todavía*, Huerta de San Vicente, Granada, Spain; **2006** *How to Live Together*, 27th Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil; **2005** *Always a Little Further*, 51th Biennale di Venezia, Venice, Italy; **2003** *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer/Delays and Revolutions*, 50th Biennale di Venezia, Venice, Italy; **2001** *Panorama da Arte Brasileira* – Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo, Brazil; **2000** *The Quiet in the Land 2: Everyday Life*, Contemporary Art and Projeto Axé, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brazil; **1999** *Looking for a Place*, The Third International Biennial, Site Santa Fe, New Mexico, USA; *Trace*, First Liverpool Biennial of Contemporary Art, Liverpool, UK; **1998** *Bili Bidjocka, Los Carpinteros, Rivane Neuenschwander*, New Museum of Contemporary Art, New York, USA; *Brazilian Contemporary Art: One and/among Other/s*, 24th Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil; **1997** *Trade Routes: History and Geography*, 2nd Johannesburg Biennale, South Africa; *On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties*, 5th International Istanbul Biennial, Turkey; **1996** *Antarctica Artes com a Folha*, São Paulo, Brazil.

nada
não tenho medo
ninho
onda
palhaço
palhaço assustado
palhaço bate bola

O presente volume acompanha a exposição homônima da artista Rivane Neuenschwander, com curadoria de Lisette Lagnado, no Museu de Arte do Rio – MAR, Rio de Janeiro.

A realização é uma parceria entre a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e a Escola do Olhar do MAR, patrocinada pela Yanghyun Foundation.

[This volume is a companion to artist Rivane Neuenschwander's exhibition curated by Lisette Lagnado at the Museu de Arte do Rio – MAR, 2017, in Rio de Janeiro.

This production is a partnership between the Escola de Artes Visuais of Parque Lage and the Escola do Olhar do MAR, sponsored by the Yanghyun Foundation.]

6º Prêmio Yanghyun 2013

[6th Yanghyun Prize 2013]

EUNYOUNG CHOI

Diretora-presidente da Yanghyun Foundation
[Chief Director of Yanghyun Foundation]

Júri [Jury]

FUMIO NANJO

PHILIPPE VERGNE

Comitê de nomeação

[Nomination Committee]

MICHEL BLANCSUBÉ



SECRETARIA
DE CULTURA

PERTO DE VOCÊ



MUSEU DE ARTE DO RIO



CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO



MANTENEDOR

GRUPO GLOBO

PARCEIRO INSTITUCIONAL
ESCOLA DO OLHAR



APOIO EXPOSIÇÕES



APOIO



GESTÃO



REALIZAÇÃO

Ministério da
Cultura



O nome do medo | Rio de Janeiro [The Name of Fear | Rio de Janeiro] Rivane Neuenschwander

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

Curadoria [Curated by]
LISETTE LAGNADO

Fashion designer convidado [Guest Fashion Designer]
GUTO CARVALHONETO

Coordenação executiva [Executive Coordinator-in-Chief]
ROSA MELO

Educadora residente na Escola de Artes Visuais do Parque Lage [Resident Educator at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage]
DÉBORA OELSNER LOPES

Produção das obras [Artwork Production]
ATELIÊ GUTO CARVALHONETO
VALÉRIA MIRANDA – Gerente Administrativo [Business Manager]
LUCIENE BRUNER – Apoio [Support]

Modelista [Pattern Maker]
MAYSA MIRANDA

Assistente de estilista [Stylist Assistant]
FLÁVIA BRITO

Costureiras [Seamstresses]
EVA SYLVIOE [and] SOLANGE COSTA

Arquitetura [Architecture]
ÁLVARO RAZUK com [with] CLAUDIA AFONSO, DANIEL WINNIK, JULIANA PRADO GODOY, RICARDO AMADO, VICTOR DELAQUA

Cenotécnica e montagem das obras [Scenography and Installation]
YOANN SAURA e equipe [and team]: ANGELO ATAIDE NEVES, ATAIDE NEVES, FRANCISCO COSTA, JOÃO RIVERA, ROBSON AFFINI, SILVIO BORGES

Projeto de iluminação [Lightning Design]
JULIO KATONA (ARTIMANHA PRODUÇÕES), com [with] IVAN COELHO

Sons [Sounds]
ARTO LINDSAY com [with] THIAGO NASSIF

Registro videográfico [Video Documentation]
JOÃO PAULO RACY – Imagens [Images]
THIAGO POZES – Edição [Editing]

Participação especial [Special Appearance]
CAROLINA PAIVA e [and] THIAGO BRUNER

Identidade visual [Visual Identity]
BLOCO GRÁFICO

Sinalização [Signage]
PROFISINAL

Versão para o inglês [Translation]
ALBERTO DWEK

Revisão de textos em português [Portuguese Proofreading]
CIÇA CORRÊA

CATÁLOGO [CATALOGUE]

Organização [Editor]
LISETTE LAGNADO

Projeto gráfico [Graphic Design]
BLOCO GRÁFICO

Coordenação editorial [Editorial Coordination]
HANNAH DRUMOND e [and] MARÍLIA PALMEIRA

Produção editorial [Editorial Production]
DÉBORA OELSNER LOPES

Produção gráfica [Graphic Production]
LILIA GÓES

Revisão de textos em português [Portuguese Proofreading]
CIÇA CORRÊA

Versões para o inglês [Translations into English] *exceto o texto de [except for the text by] Sofia Victorino*
ALBERTO DWEK

Revisão de textos em inglês [English Proofreading]
JOHN NORMAN

Revisão de “The Fear” [Proofreading of the poem “The Fear”]
CARLOS PITTELLA e [and] JOHN NORMAN

Fotografia [Photography]
PEDRO AGILSON

Impressão e tratamento de imagem [Printing and Image Processing]
IPSIS GRÁFICA E EDITORA

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS [SPECIAL THANKS]

MS. EUNYOUNG CHOI
Diretora-presidente da Yanghyun Foundation [Chief Director of Yanghyun Foundation]

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGMENTS]

ANGELICA VIER MUNHOZ, ANTONIO AMADOR, BARBARA DUTRA, BETINA GUEDES, BRUNA CAMARGOS, CARLOS PITTELLA, CARMEN SOUZA, DAIANA SCHNEIDER, EDUARDO ORTEGA, FABIANE OLEGÁRIO, MOVIMENTO (CEM/CNPQ/UNIVATES), EVA SYLVIO, GLEYCE KELLY HEITOR, GRUPO DE PESQUISA CURRÍCULO, HELENA FORNARI, HELVETIA ETIQUETAS E TECIDOS, ISABEL DIEGUES, JÉSSICA RIBEIRO, JOANA ASSIS, JOSÉ ALBERTO ROMAÑA DIAS, JULIO LIZ, KAREN AQUINI, LEONARDO SIQUEIRA, LUCIA RIFF, LUCIENE BRUNER, LUIS MAURICIO DRUMMOND, MAXI-ÁUDIO LUZ E IMAGEM, MAYA INBAR, PÂMELA CARVALHO, PEDRO DRUMMOND, PRISCILA FISZMAN, RAFAELA SOARES, RENAN LIMA, REY SILVA, RODRIGO GARCIA DUTRA, SOLANGE COSTA, THYAGO CORRÊA, THIAGO NUNES, UNS PRODUÇÕES.

RIVANE NEUENSCHWANDER DESEJA AGRADECER A [RIVANE NEUENSCHWANDER IS GRATEFUL TO]

ALEXANDRE CANONICO, ALEXANDRE DA CUNHA, AMANDA ALVES, CAETANO VELOSO, DARIAN LEADER, DOROTHEA AVERY, ELIANA BARBOSA, ELIZABETE LOBO, GABRIELA YIAXIS, FUMIO NANJO, GALERIA FORTES D’ALOIA e [and] GABRIEL, HANNAH NEUENSCHWANDER VOLZ, HEIDI VOLZ, IWONA BLAZWICK, JOCHEN VOLZ, KARL-REINHARD VOLZ, KIKI MAZZUCHELLI, LAERCIO REDONDO e [and] BIRGER LIPINSKI, LUCAS NASCIMENTO, MÁRCIA FORTES, MARIA DA PENHA BRANT, MICHEL BLANCSUBÉ, PAULA LAVIGNE, PAULO HENKENHOFF, PABLO LEÓN DE LA BARRA, PHILIPPE VERGNE, SABRINA SEDLMAYER, SELINA LEVINSON, STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, T. W. KIM, TANYA BONAKDAR GALLERY, THEO NEUENSCHWANDER VOLZ, TICIANA CORREA, WHITECHAPEL GALLERY e a todos aqueles que contribuíram para a realização deste projeto [and all who contributed to the achievement of this project].

“Rivane Neuenschwander: The Name of Fear” © Sofia Victorino, Whitechapel Gallery, 2016
“O medo” Carlos Drummond de Andrade © Graña Drummond. www.carlosdrummond.com.br
Extraído de Carlos Drummond de Andrade, *A Rosa do povo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
Araça Azul. Música: Araça Blue; Autor: Caetano Veloso; Editora: Warner Chappell Edições Musicais Ltda; Todos os direitos reservados

Agradecemos a todos aqueles que gentilmente cederam os direitos sobre as obras publicadas.
Todos os esforços foram realizados para encontrar os herdeiros/detentores dos direitos autorais e patrimoniais e das autorizações das imagens com crianças contidos neste catálogo. Caso o detentor dos direitos se sinta prejudicado, favor notificar formalmente os editores.

[We would like to thank all those who kindly provided the rights to the works published here.
Every effort has been made to find the heirs/owners of the copywright and ownership rights and authorization for the images with children contained in this catalogue. Should the owner of these rights feel wronged in any way, please formally notify the editors.]

Neste catálogo, foi respeitado o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

CIP - Catalogação Internacional na Publicação

N799
O nome do medo/ [organização]: Lisette Lagnado. – Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio / Instituto Odeon, 2017. 144 pp.; 24,5 cm.
Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte do Rio no ano de 2017.
Texto em inglês e português.
ISBN 978-85-68880-07-4
1. Arte - Brasil 2. Exposições 3. Pedagogia I. Neuenschwander, Rivane. II. Lagnado, Lisette. III. Escola de Artes Visuais do Parque Lage. IV. Museu de Arte do Rio. V. Yanghyun Foundation.
CDU 73:7 CDD: 372

Índice para catálogo sistemático: Pegagogia - 37.01
Bibliotecária: Luisa Abreu – CRB7/ 6758

fontes [typefaces] STOLZ, NEWZALD
papel [paper] MUNKEN LYNX ROUGH 120g/m²
tiragem [print run] 2 000

peixe piranha
percevejo
perder
perder a família
perder a mãe
perder a memória
perder as pessoas q























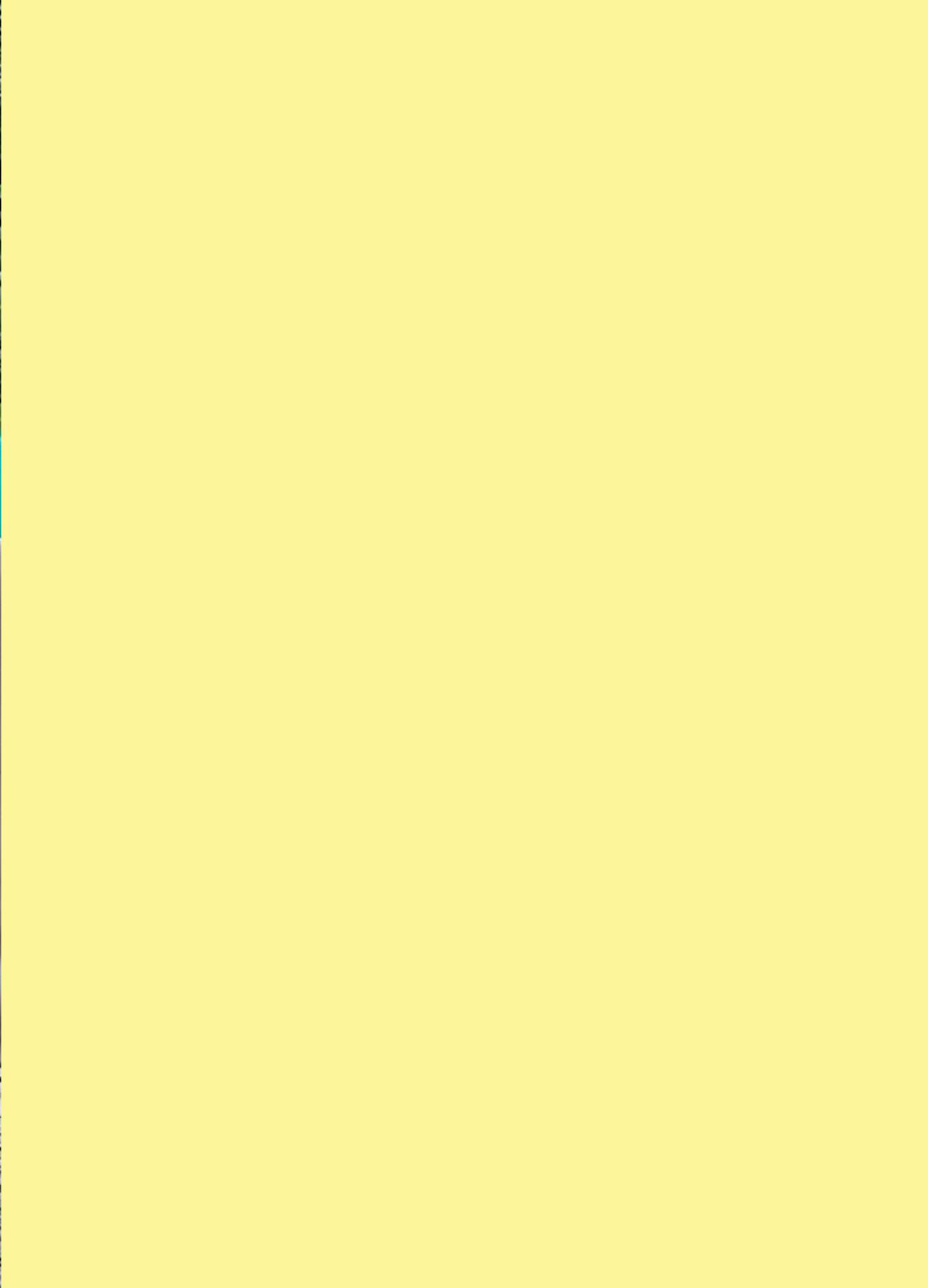












απταβελίε

απύπκιος δε tv

αρωαππαρ δε υπ απιγ

αρωαππα

αρωαππα

Rivante

Neuepsiobwappder

αρωαππα



ISBN 978-85-68880-07-4