

TEXTOS CRÍTICOS
/CRITICAL ESSAYS/ **DAISY XAVIER**

AS TROCAS DA PELE

por Katia Canton

Eis a tatuagem: minha alma constantemente presente, branca, cintila e difunde-se nos vermelhos que se permutam... Assim, complexa e um tanto assustadora, surge nossa carta de identidade. Cada um tem a sua, original como a impressão de seu polegar ou a marca de seus maxilares. Nenhuma carta é igual a nenhuma outra, todas mudam com o tempo. Fiz tanto progresso desde minha juventude triste e trago na pele o traço e os caminhos abertos por aquelas que me ajudaram a procurar minha alma difusa.

Michel Serres¹: a única totalidade, o único mundo que existe realmente é aquele que você abraça. Riqueza infinita da vida da alma: só ela existe.

Pierre Levy²: a preocupação com os limites, as identidades e alteridades do corpo, já apareciam na série anterior da artista, *Anfíbios*. Ali, Xavier mostrava corpos mal delimitados por contornos de plásticos que eles vestiam, e que se diluíam no mesmo azul das piscinas onde estavam mergulhados.

Naquelas obras, a ideia de desconstrução do corpo partiu da observação de mendigos de rua, embrulhados em cobertores de feltro e na constatação de que, na procura de abrigo, os limites do corpo vão se esvaindo, dando lugar às massas, aos volumes que se dissolvem e se reinventam gradativamente, no limiar dos gestos e movimentos. Na recriação desse conceito, a artista usou plásticos envolvendo corpos mergulhados em água, resgatando a matéria líquida de que é feita a grande parte do corpo humano. Simulacros de anfíbios, metamor-

1 Em *Os Cinco Sentidos* (Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001).

2 Em *O Fogo Libertador* (São Paulo, Iluminuras, 2000).

foses vivas que procuram se reinventar, esses corpos encapsulados buscavam formas para si mesmos à medida que gesticulavam, contorciam-se, perdiam a memória de suas qualidades individuais e humanas para se materializarem como estranhos corpos naquele plasma azul.

Em *Anagramas*, Daisy Xavier abre mão das molduras, dos cenários ou recursos extracorporais e nos envolve numa simples e pulsante paisagem de corpos, um denso enfileiramento de peles. São espaços corpóreos que funcionam despídos de suas *personas* e se tornam volumes sutis, pausas feitas para se adivinhar o sentir dos toques das peles, das texturas dos poros, suas temperaturas. Essas montanhas de carnes, em sua verdade e sua vulnerabilidade plenas – garantia sublime de sua humanidade – tornam-se materiais vivos e latejantes, documentos preciosos da memória corporal. Aqui somos incluídos num jogo poético de incompletudes, em que cada peça conta uma história potente, autobiográfica, desnuda, envolvendo quatro gerações: a avó, a mãe (a artista), a filha, a neta. São quatro mulheres que emprestam as particularidades de suas vidas e de seus corpos para a criação de uma outra natureza. Trata-se, aqui, de uma natureza sem limites precisos, plena de pulsações, de deslocamentos, de respiros, de desigualdades, de pequenas simbioses. Esses relevos de carnes se tocam, se encaixam e ora se debatem delicadamente, ora se enroscam, dobram-se, enrugam para esticar-se depois.

Esses corpos se entrecruzam feito árvores plantadas muito proximamente, que crescem e se expandem milimetricamente no tempo. Nessa movimentação contínua, seja ela congelada na sequência de obras fotográficas, ou fluida na projeção dos vídeos num aquário – resgate do caráter plasmático das matérias internas de que é feito o corpo humano, forma que alude ao útero materno –, as peles passam a desenhar contornos de afetos. Os pedaços de corpos, juntos, tornam-se caixas, receptáculos de narrativas de vidas enfileiradas, amontoadas, grudadas, miscigenadas, unidas pelas vias da cumplicidade genealógica.

Essas montanhas de carne são abrigos da alma. São invólucros que apontam para a possibilidade, através das relações mundanas e carnais, das trocas que estão contidas nos orifícios e nos poros, de se atingir uma forma de refinamento na capacidade de ser e de sentir, na abertura de uma espécie de trilha de acesso das potências espirituais do mundo.

Esse compacto de massas corpóreas se tornam verdadeiros anagramas à medida que exercitam um jogo de partes que se entrelaçam. Ali, membros se transplantam de corpo para corpo, migrando de espaço e nos confundindo, num trompe l'oeil suave, atribuindo translucidez às superfícies, em sua capacidade de se difundirem, como um feto crescendo no útero. No contato, na fricção, no roçar constante de

uma pele contra a outra, toma corpo uma ação que leva aos aprofundamentos da superfície do corpo, aproximando almas, aguçando sentidos, adensando os momentos presentes de cada uma das experiências de vida.

Nesse contínuo reinventar-se da pele, os tempos se expandem. Na direção inversa da equação dos vários espaços cruzados num só tempo, algo garantido pelo desenvolvimento tecnológico dos aviões a jato, pela cultura cibernética, pela internet, temos, nesses anagramas, um acúmulo de tempos amontoados num só espaço. A existência de quatro mulheres, quatro histórias vividas em quatro gerações, torna-se uma grande e única massa, ocupando compactamente o espaço de uma obra de arte.

Finalmente, os contornos precisos de cada um dos corpos, de cada um dos eu's, agora se apagam lentamente e se permitem uma troca sutil. Uma somatória de volumes se organiza, recompõe-se lenta e provisoriamente num aglomerado instável, num pacote de alteridades que constitui a identidade contemporânea. E, afinal, é pelos muitos "outros" que confrontamos que o eu se define. De fato, no mundo pós-moderno, globalizado e desigual, o processo de identificação através do qual nos projetamos em nossas identidades, tornou-se mais variável, problemático e provisório. Nas palavras do sociólogo britânico Stuart Hall, "esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente"³. De acordo com Hall, a identidade hoje se torna uma celebração móvel, algo como a montanha de corpos friccionados que Daisy Xavier nos oferece. Nesse jogo de hibridismos, de identidades que parecem próximas a entrar em fusão, a embaralhar seus limites e tornarem-se corpos mutantes, o que a artista nos oferece é, na verdade, um desmascaramento da ideia de pele como limite do eu. Ela se torna, ao contrário, um repositório de transfusões, de contaminações múltiplas e de recombinações imprevisíveis.

No decorrer do tempo, afinal, através das experiências corpóreas, das trocas cotidianas, do entra e sai de ar, de suor, de fluidos e de emoções canalizados pelas vias dos poros, misturamo-nos com o mundo, nutri-mo-nos uns dos outros, deixamos nas alteridades algo de nosso e até nos juntamos a elas, confundindo os limites de nossos corpos. Eis uma contemporânea lição de amor e de generosidade em que os vários eu's se decidem no outro.

3 Em *A Identidade Cultural na Era da Pós-modernidade* (Rio de Janeiro, DP&A, 2000).

Katia Canton é PhD em Artes Interdisciplinares pela Universidade de Nova York. É professora e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de S. Paulo.

THE EXCHANGES OF THE SKIN

by Katia Canton

Here is the tattoo: my ever-present soul diffuses itself in white gleams into the interchanging reds... Thus, complex and somewhat frightening, our identity card appears. Everyone has his own, an original, like your thumbprint or the conformation of your jaws. No card is like another, they all change with time; I've made a lot of progress since my gloomy youth and my skin bears the traces and paths opened by those who have helped me in the search for my diffused soul.

Michel Serres¹: The only wholeness, the only world that really exists is the one you embrace. Infinite richness of soul's life – it is the only existing thing.

Pierre Levy²: The concern with limits, identities and the otherness of the body was already present in the artist's previous series, *Amphibians*, where Xavier showed bodies dimly delimited by the outlines of the nets that they were donning, diluted into the same blueness of the pools in which they were immersed.

In these works, the idea of deconstructing the body sprang up from the observation of street beggars wrapped in felt blankets and from verifying that, when searching for shelter, body limits fade out and give way to the masses and to the volumes that get dissolved and that gradually reinvent themselves on the threshold of gestures and movements.

¹ *Os Cinco Sentidos*
[*The Five Senses*]
(Rio de Janeiro,
Bertrand Brasil, 2001).

² *O Fogo Libertador*
[*The Liberating Fire*]
(São Paulo,
Iluminuras, 2000).

In the re-creation of this concept, the artist used nets enveloping bodies immersed in water – a retrieval of the liquid matter that constitutes a large part of the human body. Semblances of amphibians, living metamorphoses trying to reinvent themselves, the encapsulated bodies seeking shapes for themselves as they gesticulated and writhed, losing the memory of their individual and human features to materialize as strange bodies within the blue plasma.

In Anagrams, Daisy Xavier dispenses with frames, settings, or extracorporeal resources enveloping us in a simple and throbbing landscape of bodies, a dense lineup of skins. Corporeal spaces denuded of their personas become subtle volumes – pauses made for one to anticipate how skins will feel when touched, the textures of the pores and their temperatures.

These masses of flesh, in their whole truth and full vulnerability – a sublime warranty of their humanity – become living and throbbing materials, precious documents of the memory of the body.

Here, we take part in a poetic game of instances of incompleteness, where each piece tells a forceful, autobiographical, and naked story involving four generations – four women lending the particular features of their lives and bodies to create another nature. Here we are dealing with a nature of imprecise limits, full of pulsations, dislocations, breathings, inequalities, small symbioses.

These reliefs of flesh touch one another, fitting snugly in, at times gently floundering; they coil up and bend, they get wrinkled and then stretch out afterwards. These bodies intertwine just like trees that have been planted too close to each other, growing and expanding inch by inch along time.

In this continual movement, either frozen, as in the sequence of photographic works, or fluid, as in the videos projected in an aquarium – 31c, Teixeira de Melo Street, Ipanema 22410-010 Rio de Janeiro - Brazil, phone [5521] 2513 2079 www.lauramarsiaj.com.br a retrieval of the plasmatic character of the internal matters of which the human body is made – the skins start drawing affection outlines. Together, body parts are turned into boxes, receptacles of lined-up, stacked-up, stuck-together life narratives in miscegenation, united by the ways of genealogic complicity.

These masses of flesh are soul shelters – casings that point to the possibility of attaining a form of refinement related to the capability of being and feeling, clearing up some sort of an access trail to the world's spiritual powers through worldly, carnal relations and through the exchanges that are contained in the orifices and pores.

This compact of bodily masses becomes true anagrams as they play a game of parts that intertwine. There, limbs are transplanted from body to body, migrating in space and mystifying us in a delicate *trompe-l'oeil*, ascribing translucency to the surfaces in their ability to diffuse themselves, as a fetus growing inside the womb.

Through contact, friction, and the constant grazing of one skin against the other, there happens the embodiment of an action that leads to delving deeper into the body surface, bringing souls closer, sharpening the senses, thickening the present moments of each life experience.

Times get expanded in this continual reinvention of the skin. In the opposite sense of the equation of the various spaces intercrossed into one sole time – something guaranteed by the technological development of jet planes, by cybernetic culture, by the internet – what we have in these anagrams is an accumulation of times stacked up in one sole space. The existences of four women, of four stories experienced along four generations, become one large mass that compactly occupies the space of an artwork.

Finally, the precise outlines of each body then slowly fade away, allowing for a subtle exchange. A gathering of volumes finds an organization and then, slowly and provisionally, gets recomposed into an unstable cluster, into a packet of instances of otherness which constitutes contemporary identity.

In fact, in a globalized and unequal postmodern world, the process of identification through which we project our identities has become a more variable, problematic and provisional issue. In the words of British sociologist Stuart Hall, “this process produces the postmodern subject, conceptualized as not possessing a fixed, essential or permanent identity” (3). According to Hall, identity today has become a movable celebration, something like the series of bodies in friction, as Daisy Xavier offers us.

In this game of many hybridism, of identities that seem about to go into fusion, shuffling up their limits and becoming mutant bodies, what the artist offers us is actually the unmasking of the notion of skin as a limit of the self. It becomes, on the contrary, a repository of transfusions, of multiple contaminations and of unpredictable recombination.

Daisy Xavier, em parceria com Célia Freitas, fala sobre a ideia da passagem, sobre o atravessamento de fronteiras espaço-temporais e a busca impossível da simetria perfeita. Quatro mãos – pertencentes a dois corpos – tentam um encontro por meio de um hipotético furo numa parede. O verso e o anverso dessa superfície, que não se apresenta com clareza pois que dissimulada por um branco absoluto, são exibidos em projeções separadas, não permitindo ao espectador a visão unívoca da cena. Essa mostra-se sempre entrecortada, como que cindida por seu próprio espelho. Com a topologia do encontro, na verdade, cria-se ambigualmente a topologia do impedimento e do limite, como se houvesse um filtro, ele mesmo invisível, que sempre barrasse a possibilidade da união completa e simbiótica. Como dizem as artistas, “o que busca se vê como buscado”. O branco equivale ao vazio e ao espelho, e esse último devolve, reflete, mas trai. A imagem, o enigma e a ideia mesma do espelho tem sido um motivo constante para experiências sobre a percepção e para obras de arte valiosas, desde O casal Arnolfini, de Van Eyck, no século XV, à tela Vida Secreta IV, de Magritte, na modernidade.

Ligia Canongia para a Exposição C MARAS de LUZ, realizada na Oi Futuro, Rio de Janeiro, em 2007

In her work with Celia Freitas, Daisy Xavier discusses the idea of passage, the crossing of spatiotemporal limits and the impossible search for perfect symmetry. Four hands that belong to two bodies attempt contact through a hypothetical hole in the wall. Both sides of that surface, not clearly presented because it is disguised by an absolute white, are exhibited in separate projections and do not allow the spectator a univocal view of the scene. The latter is always interrupted as if split by a mirror. What is, in fact, created in *Topology of Encounter* is a topology of impediment and limit, as if (an albeit invisible) filter were always barring the possibility of complete, symbiotic union. According to the artists, "that which seeks sees itself as sought". White equals emptiness and the mirror, and the latter returns and reflects even as it betrays. The image, the enigma and the Idea of the mirror have been constant subjects for experiments with perception and valuable works of art from Van Eyck's *Portrait of Giovanni Arnolfini and his wife* (in the 15th century) to Magritte's *Secret Life IV* in the modern period.

Ligia Canongia for the CAMARAS de LUZ exhibition held at Oi Futuro, Rio de Janeiro, in 2007.

DA ARTE DE SE EQUILIBRAR NUMA AUSÊNCIA:

por Luísa Duarte

*“A vida não é só isso que se vê / É um pouco mais /
Que os olhos não conseguem perceber /
As mãos não ousam tocar / E os pés recusam pisar”¹*

Braços, coxas, costas, ombros. Da mãe, da irmã, da filha, da neta. Não, não é isso que o olho vê. E sim um amálgama indiscernível de peles, formas sobrepostas quase eroticamente, formando um contínuo. Há ali o tempo, passado, presente e futuro. Mas não, não é isso que as fotos deixam claro para a retina. Os tempos estão entremeados, impedindo a linearidade mais óbvia. A cronologia foi desfeita. Já não discriminamos com precisão a origem primeira, nem mesmo as partes do corpo, e não é possível afirmar quem é a mãe, a irmã, a filha ou a neta.

Esta série de fotografias, mas também a dos mendigos cobertos e a dos corpos enredados e submersos, todas elas desfazem a visualidade objetiva e as definições claras, em favor de uma outra coisa, criando zonas permeáveis, de difícil classificação. As obras de Daisy Xavier traem a vontade – tão atual – de tudo catalogar, fichar, esquadrihar, delimitar. Esse partido pelo indiscernível, por formas ambíguas, por algo que escapa ao enquadramento parece ser fruto da recusa em forjar uma possível ordem. Ordem incompatível com um inconsciente que, como a água, é fluido, não admitindo sinalizações precisas, tampouco definições estanques.

¹ Versos de
Sei lá Mangueira,
composição de
Paulinho da Viola
e Hermínio B. de
Carvalho.

Tal gramática da fluidez, do trânsito contínuo se faz também presente no vídeo *Passantes*, realizado em conjunto com Célia Freitas. Temos aqui duas projeções simultâneas, em um jogo de espelhamentos contraditórios, formando um rosto estranho – o estranho que surge diante da mutação de algo que um dia nos foi familiar. De um lado a violência de uma casa (da natureza do que é familiar) sendo demolida; do outro, a delicadeza de um corpo que passa suavemente por entre redes de cobre. A escavadeira não possui olhos, arrebenta tudo que está à sua frente, sem critérios. Já o corpo mede cada gesto, cada pisar, escolhe o caminho, enquanto se mistura na trama. As artistas criam, em *Passantes*, diversos duplos, numa espécie de simetria dos desiguais, para chegar a uma terceira coisa, um lugar neutro, indiferenciado.

A rede, assim como a água, não deixa precisar o que está dentro ou fora. Borra as fronteiras, deflagra o trânsito, sem definir o nome do destino. O ato de demolir também abre – ao seu modo – passagens, deixando o caminho livre. Aos poucos percebemos que entre a violência da demolição da casa e a delicadeza do corpo que flana por entre as redes pode haver um insuspeito atravessamento. Portas desabam, escadas vêm abaixo, a arquitetura que ali existia dá seus últimos suspiros e todo esse despedaçamento de uma história afetiva é registrado de maneira objetiva. Nos momentos em que a casa ainda está de pé, a câmera a percorre de dentro, suas partes são tratadas como se fossem uma pele feita de chãos, tetos, escadas, mármore, madeiras. Tudo fitado bem de perto, sugerindo uma intimidade que, entretanto, não se converte em um olhar subjetivo. A câmera segue em linhas retas, a edição busca vetores, setas que vão para todos os lados e se chocam, provocando embates entre todas as partes. Vemos padrões de pisos, azulejos, que, dali a pouco, serão uma massa avessa a diferenciações, meio cinza, meio turva, pura poeira.

Dos sons secos e graves ao ruído de água corrente, continuam a se misturar violência e delicadeza. Aquele corpo sobreviveria àquela brutalidade? Uma janela despenca, uma cortina de pó toma conta da cena. Do outro lado, o corpo passa por entre as redes, indo – é possível imaginar – ao encontro da cortina de pó, que também não permite estabelecer os limites. O que nos parecia discernível já não o é. Sim, o corpo e a casa podem coabitar. Mesclados, unidos, num só prolongamento arremido a definições, partições. Fomos lançados em outro lugar que não só olhos, mãos e pés não conseguem perceber, tocar e pisar, mas também as palavras não sabem onde pousar. Só nos restando equilibrar-mos numa espécie de ausência. Gesto mais próximo da vida do que muitos discursos pretensamente repletos de sentido. A obra de Daisy Xavier e Célia Freitas gira nessa voltagem do que escapa, escorre, remetendo à experiência de embate com aquilo que falta, transita, não encontra chão... Desejo movente... À procura de um fim, sem fim.

THE ART OF BALANCING ON ABSENCE

por Luísa Duarte

*"Life is not only what one can see / It is a bit more /
What the eyes cannot sense / Hands do not dare touch /
And feet refuse to step"¹*

Arms, thighs, backs, shoulders. From her mother, sister, daughter, granddaughter. No, this is not what the eye sees. It is, moreover, an indiscernible amalgamation of skins, of almost erotically superposed shapes, forming a continuum. Time is here, past present and future. But no, this is not what the photos make clear for the eyes. Time is intertwined, not allowing a more obvious linearity. Chronology has been erased. We are no longer able to accurately identify the beginning, not even parts of the body, and it's not possible to assert who is the mother, sister, daughter or granddaughter. This series of photographs, but also those of the covered beggars and of the bodies enveloped and underwater, all invalidate objective visuality and clear definitions, in favor of something else, creating permeable zones of difficult classification. Daisy Xavier's work betrays the very contemporary inclination to catalogue, label, examine and define everything. In times that fiercely advocate precision and efficiency, her works reminds us of the repressed fragility under the voracious wish for control and safety which embraces our days.

¹ Verses from
"Sei lá Mangueira",
song written by
Paulinho da Viola
and Hermínio B. de
Carvalho
(free translation).

The choice for what is indiscernible, for ambiguous forms, for something which cannot be framed, seems to emerge from the refusal to forge a possible order. An order incompatible with the unconscious, which such as water is fluid, and, therefore, does not admit exact indications neither final definitions. In a text present in this book, the art critic Paulo Sergio Duarte, when alluding to a painting series, defines, as follows, the field in which roams Daisy's works: "On the contrary, these paintings are a manifestation of the sharp awareness ever-present, incomplete and illusive nature of consciousness itself. However, why should it be offered in forms which evoke fossils, the remains of a past? Because Daisy insists that the vivid memory of the present cannot exist without the condition that at the very moment it occurs, already referring to an always imperfect preterit, deformed by desire and the repression of that which was not able to return to consciousness."

Such an affirmation indicates a gap, a pause, an incision, an incompleteness. At the moment when something is fulfilled, this same thing escapes. And it is precisely here, in what was denied, in what barely surfaced and already once again submerged, it is exactly in this interval when sand runs through the fingers that rests the motor of the drives which inspire this work. In other words, it is about something unpredictably fluid; something that is simultaneously present and absent.

Writing about Daisy's work means carefully and continuously examine construction and deconstruction vectors. The dynamics which guide her work reminds me of a passage from Jorge Luis Borges: "Nothing is edified over stone, everything over sand; it is, however, our duty to edify as if sand were stone."

Despite knowing that nothing is edified over stone but over sand, that structures are dodgy and grant us no guarantees, "illusive props in this life", even though, here there is no passivity, paralysis, but the regular movement which constructs and deconstructs, which sails, swims, without thus believing that at the end there is a margin on which it may lean. It is about edifying life's fabric as if it were stone but aware that it is sand.

This dynamic inhabits the heart of some artist's works and is visible in the video "Passantes" ("Passers-by"), jointly produced with Célia Freitas. Here we have two simultaneous projections in a game of contradicting mirrors, forming a strange face – the stranger surfaces from the mutation of something that once was to us familiar. On one hand, the violence of a house (whose nature is familiar) being demolished; on the other, the delicateness of a body that gently passes through copper nets. The mechanical excavator has no eyes, thrashes everything that stands before it not following any type of criterion, brute and impersonal. The house is warm and affection loaded. The body, in contrast,

measures each gesture, each footstep, picks the way as it merges into the narrative. The artists create in "Passantes" several duplicities, a kind of symmetry of the unequal, seeking to reach a third thing, a neutral, indifferent place.

The network, like water, does not allow a precise view of what is inside or outside. It blurs the frontiers, incites movement, without defining the destination. The act of demolishing also opens, in its own manner, passages, leaving the way free. We slowly become aware that between the violence of the house's demolition and the subtlety of the body that walks through the nets there might be an unsuspected printing imperfection.

Doors drop, stairs fall out, the existing architecture gives out its last sighs and this entire shattering of an affective history is objectively recorded. In the moments in which the house still stands, the camera walks inside it, its parts treated as if they were a skin, made of floors, ceilings, stairs, marble, wood. All seen very closely, suggesting an intimacy which, however, is not converted into a subjective perspective. The camera carries on along straight lines, the edition seeks vectors, arrows, which move in all directions and crash into each other, provoking clashes among all parts. We see patterns of floors and tiles which soon will be a mass contrary to differentiations, a bit gray, a bit blurred, pure dust.

Violence and delicacy blend into grave and dry sounds and the noise of running water. Would that body survive such brutality? A window falls, a curtain of dust takes over the scene. On the other side the body passes among the net, heading – we might so imagine –, to meet the curtain of dust, which also does not allow limits be established. What previously seemed discernible, is longer so. Yes, the body and the house may cohabit. Mixed, united in one single extension and removed from definitions, partitions. There, at that moment, we are tossed to another place. Let's not forget that Daisy's other place does not have an arriving point but is only a passage. In another work, "Mar sem Orla" ("Sea with no shoreline"), a small projection exhibits a piece of paper where verses written by the artist catch fire. At the same time that the skin which houses the words is destroyed, a stretch of sea is revealed, at times opaque, at others silver, as if mirroring heaven. This continuous movement between appearance and disappearance evokes the Möbius strip, where beginning and end, exterior and interior get mixed up. The shoreline would be the margin, the delimitation, the closing. In the artist's sea there is no place for this. Sailing is constant, with no stops, no borders, no shorelines. A endless investigation that, despite this, never reaches its conclusion, because the artist well knows, such a place does not exist.

But notice how this recognition in no way leads to a cynical, nihilist and neither passive attitude. This is about a work whose main ethos concerns construction. Were we to evoke Eros and Thanatos, we could say that yes, here they collide. However, it is still the first who “wins” this battle.

Such a delicate balance, such a fine adjustment, where remarkable differences can be found - to remain standing or falling - is powerfully present in “Último Azul” (“Deep blue”), the artist’s most recent series. Tables, chairs, chests of drawers, drawers, all made of wood and clearly aged, form sculptures. Each piece of furniture leans against the other, seeking a support which reveals itself simultaneously exact and precarious, firm and fragile. This subtle balance is highlighted by the fact that blue-glassed bottles act as supporting points for the furniture. Glass is an element originally liquid, then solid, which retains for its entire existence the eminence of being broken. This life cycle silently inhabits these sculptures.

We must be aware that these are pieces made from house furniture, but its presence, the oddness of its shapes, the spatial setting which forms one big installation all subtract the familiar layer in favor of a detachment that suppresses an alleged biographical, subjective content, opening it up to universal issues.

One of these is the precarious balance which the work displays and whose equivalent so many times we experience in our lives. “These sculptures thus stand, as any individual not foolish enough to live certain of all things. They are made of doubts, material which also builds them. They come and go and carefully rise; that is their will: to stand.”

The poetical strength of these works comes precisely from this core, as the entire discourse about fragility and the wish to remain standing, a gesture that demands courage, caution, comings and goings, is totally embodied in the work itself and not in its exterior. The contact with the scene of the sculptures in the space, which demands cautious steps, as at the least distraction they may fall, conveys to us - in one go - this dense and large body of ideas and affections.

From each piece, the entire process which preceded it seems to emerge in front of our eyes; a process of comings and goings, decisions and indecisions, trials and errors, where they go and come but at the end, among a bit of carelessness and much care, they rise, standing up over blue glasses, that appear in the context of Daisy’s work as kinds of encapsulated water.

When I first saw “Último Azul”, still in the artist’s studio, I immediately recalled a poem which I here share:

*Mais importante que ter uma memória é ter uma mesa
 mais importante que já ter amado um dia é ter uma mesa sólida
 uma mesa que é como uma cama diurna
 com seu coração de árvore, de floresta
 é importante em matéria de amor não meter os pés pelas mãos
 mas mais importante é ter uma mesa
 porque uma mesa é uma espécie de chão que apoia
 os que ainda não caíram de vez.*

More important than having a memory is to have a table.
 more important than having loved one day is to have a solid table
 a table that is like a diurnal bed
 with its tree, forest heart
 it is important when the matter is love not to mess up
 but more important is having a table
 because a table is like a kind of ground which supports
 those who have not yet totally fallen.² (*)

Today I believe that this immediate recollection occurred to me on account of the last three verses. The furniture in “Último Azul” brings about this supportive feature. Asymmetrical sculptures, which appear standing, vertical, pointing upwards but on the verge of shocking with the ground; but, on the contrary, they are elegant and firm in their pure precarious strength.

Daisy Xavier’s work is thus constitutes, as an edified, alive, constructed world; one that allows a glimpse of the blind spots and does not deliver deceitful shorelines, leading us to imagine that conclusions, certainties exist. What we have is a world in which things balance themselves in a sort of absence. Daisy Xavier’s work moves in the wattage of what flees, runs, transporting us to the experience of the battle with what is missing, is transitory, does not find grounds for its feet... Moving desire... Seeking an end with no end.

(*) free translation

ESPAÇOS IMEDIATOS

por Bruno Portella

Em Espaços imediatos, obra individual da artista Daisy Xavier, somos confrontados com o intervalo existente entre a definição e indefinição das coisas. É nesse constante deslocamento que Daisy aprimora a pesquisa que acompanha seu processo artístico e aborda de maneira sutil e pontual a rigidez e maleabilidade das formas. Assim, as obras se desenvolvem a partir da tentativa de abstração do espaço. A rede, elemento recorrente na obra da artista, aparece agora tecida por fios rígidos, criando volumes vazados e transparentes que se assentam sobre a tela, erigindo edificações agudas e angulosas. Essas pequenas arquiteturas de metal provam a existência da matéria ao mesmo tempo em que indicam a imaterialidade e precariedade do recorte. O espaço aparece ali de maneira presencial, aqui e agora. Um espaço imediato – não permanente, sempre outro – que a qualquer movimento do olhar se desloca e se transforma.

Nesse jogo de contraposições, temos também as variações das características dos elementos inseridos. A lá, por exemplo, solidifica-se tanto quanto a haste de aço, ao mesmo tempo em que a trama metálica articulada assume uma organicidade flexível e arqueável. É partindo dessa dinâmica de reconfigurações que Daisy exercita a potencialidade de seu trabalho ao imaginar a criação de um espaço a partir do encontro de vários vetores. O olhar sobre a obra circula as realidades existentes a cada momento – a rede, a lâ, o desenho, a luz e as sombras. É preciso percebê-las rapidamente, pois a cada instante se reconfiguram.

No livro *Sete Breves Lições de Física*, Carlo Rovelli nos apresenta um pensamento que diz respeito à construção do espaço. “Onde estão esses quantas de espaço? Em lugar nenhum. Não estão em um espaço, porque são eles mesmos o espaço. O espaço é criado pela interação de quantas individuais de gravidade. Mais uma vez, o mundo parece ser relação em vez de objetos.”.

O espaço se dá na interação, é urgente, é imediato.

A presença de cor no trabalho da artista, que antes vinha sendo construído numa escala tonal mais sóbria e de pouco contraste, é mais uma característica relevante nessa série. O laranja se apresenta como um aspecto visual potente, quase radical, numa incidência luminosa e de ruptura, que dialoga com a desconstrução dos espaços rígidos.

Além disso, por ser uma cor secundária – mistura de duas cores primárias –, a obra nos faz questionar algumas confluências de narrativas no que diz respeito à edificação de um terceiro espaço, que surge da contraposição de dois estados iniciais – o rígido e o maleável.

Para além de um entendimento cartesiano do espaço/tempo, “Espaços Imediatos” se propõe, de maneira poética e prática, a diluir conceitos estabelecidos à medida que exercita a construção de um espaço impermanente, em constante diálogo com o dentro e o fora, tensionando a existência e diluindo as barreiras do possível.

IMMEDIATE SPACE

by Bruno Portella

On Immediate Space” – Espaço Imediato, the individual show by artist Daisy Xavier, we are confronted with the gap existent between a definition and undefinition of things. In this constant displacement, Daisy improves the research that follows her artistic process and reaches that following a subtle and potential way, that question the stiffness and malleability of the forms. So, the pieces are developed starting the abstraction of the space.

The net, a recurrent element in her work, appears now rigid by strings making open and transparent volumes, which lay on the canvas, creating acute and angular structures. These small characters in metal provoke the existence of the material at the same time they point the materiality and precariousness of the clipping. In this game of compositions, we also have the variations of the characteristic element. The wool, for instance, is solid as the steel stem, at the same time the articulated metallic net takes the flexible and arched form of the organicity of the wool. Starting this dynamics from these reconfigurations, Daisy exercises the potential of her work, imagining the creation of a space from the convergence of many vectors. The sight of the work wanders through the existent realities at each moment – the net, the wool, the draws, the light and the shadows – we must perceive them swiftly, though at each instant they reconfigure themselves.

On the work: Seven Lectures of Physics, Carlo Rovelli shows us a thought concerning the construction of the space – “Where are these quanta of space? Nowhere. They are not a space, they are the space. Space is created by the interaction of individual quanta of gravity. Once more, the world seems to be relativity instead of objects. The space is made by interaction, is urgent, is immediate.

The presence of color in the work, previous constant, in a sober tonal sale of little contrast, is once more a characteristic of this series. Orange presents a powerful visual aspect, almost radical, on a luminous incidence, a rupture. Besides that, being a secondary color... the mixing of two primary colors – the work make us ask some confluences of narratives concerning the building of a third space, appearing from the contraposition of two initial states, rigid and malleable.

Beyond the understanding of a characteristic cartesian space/time.

Immediate Space proposes in a poetic and d practical way, to dissolve the fence of the stablished concepts, exercising the constancy of an impermanent space, in a constant dialogue inside-out, tensioning the existence and dissolving the fences of the possible.

TOPOLOGIA DO ENCONTRO

A primeira imagem é a tela BRANCA.

Não há impedimento, não há passagem, somente a neutralidade do branco.

Na tentativa do encontro, o que surge é o espelho - superfície de limite e de atravessamento.

Dois pontos de vista criam uma reflexão: o que busca se vê como buscado.

No ato de buscar, revela-se tanto a passagem quanto o impedimento.

TOPOLOGY OF THE ENCOUNTER

The first image is the WHITE screen.

There is no impediment, no passage, only the neutrality of white.

It is the mirror that appears in the attempted encounter a surface of

Boundaries and crossings.

Two points of view create a reflection: That which seeks is seen as sought after. Both passage and impediment are revealed in the act of seeking.

ENTRE O AR E A ÁGUA

por Paulo Sérgio Duarte, 1999

A extensão vertical destas pinturas de Daisy Xavier cresce e nos envolve, vai muito além do nosso corpo. As telas são grandes, mas não são gigantes, é como se houvesse uma conformidade entre a escala da pintura e a ampliação desses fragmentos. Ela nos ergue, numa alusão direta ao corpo e não a uma paisagem. Põe-nos de pé, mas não exige uma “posição de sentido”. Antes, solicita-nos o movimento, quer que nos aproximemos dos detalhes materiais da superfície e logo nos pede a distância, para que possamos percorrê-la por inteiro e é nesse vai e vem que se encontra um dos seus segredos. Esses movimentos são, também, esse exterior, sem o qual ela não se entrega. Mas não é o movimento que sempre despertou toda grande tela, aquele que ver o todo nos obriga, o recuo e a posterior aproximação para descobriremos os detalhes. Trata-se de um movimento interior ao trabalho, que é exigido ao sujeito que o observa; um movimento que se exterioriza e passa a nosso corpo. É outro movimento porque não estamos na vigência de totalidades, como nas grandes telas históricas do passado ou mesmo nas modernas abstrações tributárias de uma crença na psicologia da Gestalt, mas de fragmentos que vemos por inteiro, mas que nunca poderão ser o Todo. Esses enormes fragmentos são detalhes de uma pintura que se condena a nunca se concluir, nem sequer se permite evocar essa ilusão.

Bem próximo ou afastado da tela, estou sempre diante de fantasmas, no estrito sentido psicanalítico do termo, que se materializam visualmente. Essa última afirmação é perigosa e por isso exige correções.

A pintura está distante de qualquer ilustração surrealista de fantasias oníricas, ou mesmo da utilização de técnicas associativas. Se há livre associação aqui, ela estará sempre do lado de cá da tela, entre as alternativas de fruição de quem as observa, não na sua constituição. Estas pinturas são, ao contrário, a manifestação da aguda consciência do caráter sempre atual, incompleto e ilusório da própria consciência. Mas, por que têm que se oferecer sob a forma que evoca fósseis, restos de um passado? Porque Daisy insiste que a memória viva do presente não pode existir sem essa condição de, no mesmo momento, realizar-se e se referir a um pretérito sempre imperfeito, deformado pelo desejo e pelo recalque do que não foi possível retornar à consciência. A pintura, por isso, se afasta da ilusão realista, ou de qualquer forma ideal, e quer ainda mais distância do mundo da certeza e da precisão que se estabeleceu como o regime de verdade da nossa época. No entanto, nessa negação, se dá as costas ao mundo tal como ele nos é oferecido nas formas vigentes, reconstrói o mesmo na presença da fantasmática do corpo, na imagem possível depois dessas sucessivas recusas. E ele nos aparece como assombro e ruína, como mãos que se tocam literalmente desencarnadas, como massas encefálicas expostas.

O ser “anfíbio” da temática de Daisy parece não aspirar à terra, permanece entre o líquido e o aéreo; entre o ar e a água; entre o azul do céu e o verde do mar. Não quer o repouso firme de um terreno seco, nem mesmo a região pantanosa – a lama incerta da fronteira. Prefere a região fluida na qual as figuras e as coisas irão se instalar sem a firmeza de um chão, quando a superfície da tela se desdobra em materiais quase transparentes, como as tramas abertas formando bolsas que capturam o ar sem o aprisionar, enunciam o vazio, sem insistir na sua permanência, mas o lembram como momento de um estado do ser. Algumas vezes, as telas são feitas aos pedaços, costurando partes díspares que se encontram e se adequam, aceitando que a pintura possível não pode ser contínua e homogênea, mas resultado de uma construção que não obedece a nenhuma engenharia exterior com suas regras à priori.

Aqui, emerge uma poética da memória do corpo, mas não do corpo visível, frontal, que vislumbro diante do espelho; tampouco deste corpo vidente que se confronta com as telas, mas de um corpo dinâmico que capturo por um instante e logo se desprende no imaginário. Desses pedaços – que, sem querer, vou juntando e fazem parte de mim e me retratam melhor que as fotos três por quatro nos documentos burocráticos da minha identidade exterior – vem essa outra identidade, que nunca terei concluída, que faço e refaço, tantas vezes à revelia de minha vontade, e a encontro nessas telas que também se fazem e se refazem pelo trabalho da pintora, pelas camadas de tintas, pelas costuras dos retalhos, pelos objetos depositados: registros do mundo exterior que vêm habitar essa morada.

A pintura de Daisy Xavier não nos dita estratégias, mas, quando procura nos devolver a memória do corpo, lembra-nos que é também memória da arte. Por isso, oscila entre figura e abstração; entre determinação e indeterminação; entre plano e volume; entre o acaso e a construção arbitrária. Nessa outra memória, corajosa, fica sozinha, não procura semelhanças, referências ou citações. Quer ser só a pintura de Daisy Xavier.

BETWEEN AIR AND WATER

by Paulo Sérgio Duarte

The vertical extension of these paintings of Daisy Xavier grows and involves us, going far way, beyond our own body. The canvases are big, but not enormous, it is as if there were a perfect adjustment between the scale of the painting and the enlargement of these fragments. The painting brings us in a direct allusion to the body and not to a scenery, it makes us stand still, but doesn't demand standing in attention, before that, it requests us movement, it wants us to get close of the material details of its surface and soon requests us the due distance so we can look at it in the whole and in this back-and-forth movement we find one of its secrets. These movements are, also, this outer part in which without it doesn't show itself. But it is not that movement that always arises in every big canvas, that one that forces us in order to see the whole, the back and forth movements to notice the details. It's about an inner movement into the work which is urged to the person that observes, a movement which utters and gets into our body. It's a different movement because we are not in the validity of totalities as in the great canvases in history or even in the modern tributary abstractions of a belief in Gestalt psychology, but fragments which we see all together, but not in the Whole. These huge fragments are details of a painting which dooms itself to never be concluded and not even allowing to invoke this illusion.

Very close or far from the canvases, I'm always before ghosts in the very strict psychoanalytical sense of meaning which materialize themselves visually. This last assertion is dangerous and therefore demands correc-

tions. The painting is far away from any surrealistic illustration of oneiric fantasies or even the use of associative technique. If there is a free association here, it will always be in this side of the canvas, amongst the fruition of who contemplates them, not only in its constitution. These paintings are, on the contrary, the manifest of extreme conscience of always up dated character, incomplete and illusive of conscience itself. However, why do they have to exist on a form that only invokes fossils, remains of a past time? Why Daisy insists that the living memory of the present cannot exist without this condition of, at the same moment that a past tense is always not perfect, disfigured by the desires and repression of what it was not possible to return to consciousness. The painting, therefore, deviates from the realistic illusion or any ideal form, and wants even more distance of the world of certainty and precision which was established as the regime of truth in our time.

However, this denial turns back on the world just as it is offered to us in the valid forms, it rebuilds the world in the ghostly presence of the body, in the possible image after these consecutive refusals. And it appears to us as frights and ruins, like hands that touch themselves literally out of the body and exposed encephalic masses.

The amphibian being in Daisy's thematic seems not to belong to earth, it stands between liquid and aerial, between air and water, between the blue of the sky and the green of the ocean. It doesn't want the steady rest of a dry soil, not even the swampy area and the uncertain mud of the bound. It prefers the fluid area where the figures and things will be settled without the firmness of a ground, where the surface of the canvas unfolds in almost transparent materials like the threads that make recipients which capture the air without imprisoning it, utter the emptiness without insisting in its permanence, but remind it as a moment of one state of the being. Sometimes, the canvases are made in parts and assembled with unlike parts that meet and fit together, accepting that the possible painting can't be continuous and homogeneous, but the result of a construction which follows no outer engineering with its rules a priori. Here, emerges a poetic memory of the body, but not from the visible body, frontal, which I catch a glimpse in the mirror, either this visionary body which confronts the canvases, but a dynamic body which I catch for a moment and soon loosens in imaginary. Of these pieces, which, not on purpose, I put all together and are part of me and pictures me better than 3x4 photographs of the bureaucratic documents of my outer identity, come this other one, which I should never be concluded, which I make and remake, so many times regardless my will and find it in these canvases that also make and remake by the work of the painter, by the layers of paint, by the assembling of patch work, by objects installed, registration of an outer world that come to live in this shelter. Daisy Xavier's painting does not impose us strategies when it tries to give us back the memory of the body,

but reminds us that it is also memory of the art. Therefore it swings, between figure and abstraction, between determination and indeterminateness, between plane and volume, between random and arbitrary construction. In this other courageous memory, it stays alone, doesn't look for likeness, references or citations. It just want to be Daisy Xavier's painting.

DAISY XAVIER - A FLUÊNCIA DAS FORMAS

por Ligia Canongia

A natureza tradicional da escultura lida com corpos sólidos, de materialidade física concreta. Assim foi ao longo dos séculos, até os modernos iniciarem o processo progressivo de desmaterialização do volume, tentando fazer do vazio um elemento ativo na construção.

Hoje, as formas materiais de uma escultura podem trafegar entre o sólido e o líquido e, entre os cheios e os vazios, trabalhar com corpos em transição, com matérias de potencial entrópico, que se alteram no espaço e no tempo.

O trabalho de Daisy Xavier é uma investigação a respeito da qualidade desses estados, das formas mutantes que os corpos podem assumir ou simular. A partir do “empacotamento” de matérias e objetos indiscriminados, feito com redes, chega-se a um novo volume, maleável, composto por todas aquelas partes isoladas e agrupadas a esmo; um volume com outras características materiais, outra densidade, outro peso, embora igualmente indiferenciado enquanto forma.

Man Ray, em 1920, criou a escultura *O Enigma de Isidore Ducasse*, empacotando uma máquina de costura com tecido e corda. O resultado foi um objeto de estranheza profunda, cujo conteúdo, envolto no emaranhado dos panos, tornava-se desconhecido e “enigmático”.

Era uma forma a encobrir outra; a trair a origem e os limites da outra; a formar, juntas, uma terceira imagem. Christo enveredou pela brecha de Man Ray e saiu empacotando o mundo, suas paisagens, seus monumentos, encoberto a visibilidade grandiosa e, ao mesmo tempo, rotineira dos contornos da natureza e da cultura.

Daisy Xavier prossegue o caminho da simulação – ou dissimulação – dos corpos abertos pelos dois mestres e realiza trabalhos que questionam a definição precisa e estática dos volumes e das formas, realçando sua capacidade de transformação. Verdadeiras “massas” ambulantes, sacos e postas com limites indefinidos, seus “Anfíbios” refletem não apenas a possibilidade de o movimento atuar sobre a aparência formal das coisas, como a possibilidade de elas serem alteradas por um revestimento ou camada superposta – rede ou tecido – que a tudo vela, uniformiza e indetermina.

Anfíbios são animais ou plantas que podem viver tanto na terra quanto na água. Como eles, as esculturas da artista também transitam por estados, formas e lugares múltiplos, ajustando-se, por sua maleabilidade, a tipos diversos de espaço. Viver dentro e fora, cá e lá, indiscriminadamente, é uma prerrogativa que esses trabalhos possuem ao se darem, ao mesmo tempo, como continente e conteúdo sem faces estanques, em eterno devir, no interior e no exterior. São obras que buscam dar ao corpo o senso móvel do inconsciente, fazendo da matéria algo que escoar no fluxo do tempo e da memória; o corpo, ele também, como um magma que se desenrola segundo condições existenciais.

Foi a partir das esculturas-sacos, dos empacotamentos, que a artista passou a colher fotografias de mendigos enrolados em plásticos e cobertores, dormindo nas ruas. Estava ali o próprio corpo humano a surgir como massa imprecisa e móvel, como aquele conteúdo desconhecido e estranho do “enigma” de Man Ray. Uma forma sem limites, sem perfil, sem cara. Um volume dramático, mas de um drama sem destino e sem clímax. Formas sem nome, carentes de linhas e de designação.

Essas obras fotográficas são “esculturas” que só poderiam ocorrer fotograficamente, ou, ainda, são “fotografias” imbuídas de potência escultórica. E elas prenunciam outro conjunto de obras: a última produção de Daisy Xavier, em que a mídia, mais uma vez – e necessariamente –, tinha que ser fotográfica. Mantendo a lógica do trabalho e a ideia básica do empacotamento, a série de fotografias azuis e aquáticas – também denominada “Anfíbios” – é um desdobramento maduro dos segmentos anteriores. Só que, agora, os corpos empacotados não são mais objetos ou mendigos; seres ou lixo colhidos ao acaso. É o empacotamento de um modelo profissional, contratado para executar movimentos subaquáticos, quer dizer, aqueles movimentos que ainda sejam

possíveis a um corpo amarrado no fundo da água, tentando evoluir em um meio fluido e difícil. Novamente, a indefinição dos limites desse corpo, a sua equivalência ao magma disforme das outras peças está em cena. Só que a água acentua não somente a imprecisão do corpo, mas também a indeterminação do espaço em que ele, ao mesmo tempo, penetra e flutua. A massa branca desse corpo, sem forma clara, sem presença palpável, sem volume compreensível, parece desmaterializar-se, perder densidade, dissolver-se no meio que a acolhe. Mais do que nunca, a dissolução da forma e da matéria se impõe e elas se tornam absolutamente voláteis. Por certos momentos, a desmaterialização é tão intensa que o corpo vira pura luz, atravessado e indefinido pelos clarões e rasgos da iluminação natural. A matéria vira líquido, o corpo se esvai, a escultura perde corpo e vira “fotografia”.

O azul e o branco são as únicas cores e esse cromatismo rarefeito incrementa a própria ausência dos contornos, que não se identificam mais nem pela linha, nem pela cor. É tudo uma mesma matéria uniforme – corpo e contexto –, é tudo água, fluência, volubilidade.

Diferentes dos sacos de mendigos e de outros empacotamentos de corpos, os sacos na água são trabalhos oníricos, tênues, femininos e delicados. Diluem a dramaticidade da imagem, dissolvem o peso dos volumes, liquefazem o ser material, tornando-o tão somente um ser fantasmático, livre do “corpo”, pura inconsciência, água.

Verdadeiramente “anfíbio”.

O azul, que também estava na cor das redes que empacotavam ou encobriam as primeiras esculturas, talvez já indicasse, naqueles trabalhos, a ideia da água, ou do mar, enquanto diluidora de perfis, solvente das matérias e da visão que se tem delas. E é essa ausência de limites, de tudo que conduz a definição das formas e das “verdades”, que dá sentido ao trabalho de Daisy Xavier. Ela dissimula a materialidade da escultura, que não se dá a ver, e nem é vista, em sua plena integridade; em sua forma final; uma escultura que se distorce no espaço e se distende no tempo. Obra com faces múltiplas, transformáveis, que é dentro e fora, corpo e alma, sólido e água; o trabalho de Daisy Xavier é, segundo suas próprias palavras “minha única memória do que nunca se passou”.

DAISY XAVIER - THE FLUENCY OF FORMS

by Ligia Canongia

Sculpture traditionally deals with solid bodies of concrete physical materiality. This was how it was for centuries, until the moderns who started the progressive process of dematerializing mass in an attempt to transform emptiness into an active element of construction. Nowadays, the material forms of a sculpture may range from solid to liquid, from fullness to emptiness, while working with bodies in transition, materials with entropic potential that change through space and time.

Daisy Xavier's work investigates the quality of these states, the mutant forms that bodies can take on or simulate. Starting with the "packaging" of indiscriminate materials and objects, made from nets, one arrives at a new malleable mass made up of all those isolated and randomly grouped parts, a mass with other material characteristics, another density, another weight, through equally undifferentiated in form.

In 1920, Man Ray wrapped a sewing machine with cloth and rope and created the sculpture "The Enigma of Isidore Ducasse", a profoundly "strange" object whose contents, enveloped by a tangle of cloth, were both unfamiliar and "enigmatic". One shape covered another, betraying its origin and limits, and together they formed a third image. In the wake of Man Ray's breakthrough, Christo wrapped the landscapes and monuments of the world, covering up the grandiose and simultaneously routine visibility of natural and cultural contours.

Simulating or dissimulating bodies, Daisy Xavier proceeds along this path forged by the two masters, creating works which question the

precise aesthetic definition of form and mass, while emphasizing their transformational capacity. Veritable “masses” in motion, bags and slices with imprecise contours, her “Amphibians” reflect not only the possibility of movement as it acts upon the formal appearance of things, but also the possibility that things can be altered by a covering or superimposed layer of netting or fabric which veils all things, rendering them uniform and indeterminate.

Amphibians are animals or plants that can live both on land and in water. Like them, the artist’s sculptures move through many states, forms and places, adjusting, through their malleability, to various types of space. To live inside and outside, here and there, indiscriminately, is a prerogative of these works, simultaneously containers and contents, interior and exterior, their appearance never unchanging, perennially becoming. These are works that seek to bestow upon the body a movable sense of the unconscious, transforming matter into something which seeps through the flux of time and memory; the body as magma unraveling according to existential conditions.

It was with these sculpture-bags, these packages, that the artist began to collect photographs of paupers wrapped in plastic and blanket, sleeping in the streets. In them, the human body itself appeared as an imprecise, mobile shape, not unlike the strange and unknown content of Man Ray’s “enigma”. A form without boundaries, profile or face. A dramatic volume, yet one whose drama is devoid of fate or climax. Nameless shapes needing lines and designations. These photographic works are “sculptures” which could only occur photographically, or “photographs” imbued with sculptural potential.

And they announce another set of works, Daisy Xavier’s latest production, in which the medium was once again (necessarily) photographic. Maintaining the logic of the work and the basic idea of packaging, the blue and aquatic series of photographs - likewise entitled “Amphibians” - is a mature continuation of the previous segments. But now the packages are no longer objects or paupers, beings or randomly collected garbage. They are professional models hired to perform subaquatic movements, that is, any movements are possible to a body underwater, attempting, while bound, to perform evolutions in an environment of fluid.

Once again, this body’s lack of definition, its equivalence to the formless magma of the other pieces, is at play. Except that the water accentuates not only the body’s imprecision but also the indeterminateness of the space which it penetrates and in which it floats.

The white mass of this body, with no clear form, no palpable presence, no comprehensible volume, seems to dematerialize, to lose density, to

dissolve in the medium which harbors it. More than ever, the dissolution of form and material imposes itself and they become absolutely volatile. At times the dematerialization is so intense that the body becomes pure light, shot thoughtfully and rendered imprecisely by the flashes and rips of the natural lighting. Matter becomes liquid, the body fades away and sculpture loses mass as it becomes “photography”.

Blue and white are the only colors, and this rarefied chromaticism intensifies the very absence of outlines, no longer identifiable through line or color. Everything (body and context) is uniformly material. All is water, fluency, volubility.

Unlike the beggar bags and other body packaging, the water bags are dreamlike, tenuous, feminine, delicate pieces. They dilute the drama of the image, dissolve the weight of the masses and liquefy material being, turning into ghostly, “body”-less, purely unconscious, water. Truly “amphibian”. Blue, already present in the color of the netting which wrapped or covered up the early sculptures, perhaps, already pointed to the idea of water or the sea as a diluter of profiles, a solvent of materials and of the vision one has of them. And it is this absence of boundaries, of everything which leads to a definition of forms and “truths” which bestows meaning Daisy Xavier’s work. She dissimulates the materiality of sculpture which does not allow itself to see or be seen in its fullness; in its final form; it is a sculpture that distorts in space and distends in time.

Multifaceted and transformable, both internal and external, body and soul, solid and liquid, Daisy Xavier’s work is, in her own words, “my only memory of what has never happened”.

DUPLO MOVIMENTO

por Agnaldo Farias

Realizadas em coautoria com a cineasta Célia Freitas, *Nadando e Passantes*, as duas obras de Daisy Xavier aqui apresentadas, não são propriamente vídeos, mas sim videoinstalações. Configurando-se mais que um detalhe de ordem técnica, essa designação implica a incorporação do espaço arquitetônico e, por conseguinte, o envolvimento do corpo daquele que as contempla.

Ao invés de obras voltadas exclusivamente aos olhos, obras para serem vistas de fora, com uma distância que você, visitante do instituto Tomie Ohtake, pode calcular, na razão de seu desejo de envolver-se mais ou menos com elas, *Nadando e Passantes*, as duas protagonistas dessa exposição, exigem bem mais do que isso. Vê-las significa estar dentro delas, acompanhando, no caso de *Nadando*, a cadência compassada com que uma nadadora vai ferindo longitudinalmente o plano d'água, girando o próprio corpo como se estivesse sendo enovelado pela imagem. O mesmo tipo de adesão acontece com *Passantes* que, composta por duas projeções simultâneas, exige decisões intermitentes e bruscas acerca de qual delas deverá ser acompanhada. Também nela, leitor – isto é, uma vez dentro dela –, seu corpo será ativado, obrigado a um movimento feito em obediência à obra. Experimentando-as, percebendo essa peculiar experiência em que as dimensões espaço-tempo se fundem, é provável que lhe venha a indagação: quem se movimenta?

O problema do movimento parece ser a pedra de toque da poética de Daisy Xavier. A começar pela proposição da imagem, que se comporta como um duplo daquele que a observa. Isso porque a questão principia por aí: quem é esse que eu vejo cortando a água horizontalmente, vencendo com disciplina, sem mostras de cansaço ou esmorecimento, sem soffrear o ritmo? De quem é esse corpo que me leva consigo, arrasta-me à tona n'água, uma quilha longilínea, opondo-se, com a decisão imperturbável de uma linha reta, à inconsutilidade e infinitude do azul?

De modo homólogo, em *Passantes* assiste-se a tensão entre corpo e casa. Corpo que se entreve pelas malhas de uma rede, esse curioso aparato que, conquanto seja capaz de reter as coisas, garante que se mantenham visíveis. Um modo de assinalar a reciprocidade entre o dentro e o fora, a comunicação e o intercâmbio constante entre esses dois termos. Vai-se vendo um corpo que evolui de um contorno difuso a uma forma definida, dentro e fora de uma casa. Percorremos essa casa desde dentro, rente as suas paredes e piso e sempre em velocidade, num fluxo que se interrompe para que sejamos golpeados pelas máquinas que a vai demolindo. O corpo como o outro, a rede como pele, a casa como corpo. Os escombros, os pedaços de paredes que caem em movimentos desencontrados, verticais e horizontais, encontramos sob uma desagregação iminente promovida pela passagem do tempo, esse senhor implacável que abre poros nos espaços, que transborda da tela arrojando-se para o espaço da sala onde estamos, colhendo nosso próprio corpo, assaltando-nos – nós que insistimos em nos supor a salvo dele.

Agnaldo Farias

Passantes e Nadando - Instituto Tomie Ohtake

DOUBLE MOTION

by Agnaldo Farias

Created in co-authorship with filmmaker Celia Freitas, *Swimming (Nadar)* and *The Passing (Passantes)*, both by Daisy Xavier are not properly videos, but rather, video installations. More than a technical specification, this term implies the incorporation of the architectural space and, therefore, the involvement of the bodies of those who contemplate them.

Differently from works exclusively aimed at the eye, to be seen from the outside, from a distance you may calculate as you wish to get more or less involved with what you see, “Nadar” - *Swimming* and “Passantes” - *The Passing*, demand such more than that. Seeing them means being inside them, in the case of “Nadar”, following the sequential rhythm imposed by the swimmer as she cuts the water plan longitudinally, twisting her body as if being involved by the image. The same happens with “Passantes”, which, composed of two simultaneous projections, demands harsh and intermittent decisions as to which projection should be followed.

Once inside it, your body will be activated, forced to a movement made in obedience to this work. Experiencing both of them, observing this particular experience in which space-time dimensions merge, you might wander: who’s in motion?

The problem of the movement seems to be the touchstone of Daisy Xavier’s poetics, starting from the proposition of the image, which works

as a double of the spectator. That's where the question begins: who is this that I see cutting the water horizontally, without any signs of fatigue or disheartening, without losing the rhythm? Whose body is this, which takes me along, brings me to the surface of the water towards the infinitude of the blue?

In the same way, we can see in "Passantes" the tension between body and house, a body that we can see through a net, this weird apparatus that, at the same veils and unveils, reinforcing the reciprocity and the exchange between in and out. An undefined shadow turns into a defined body inside and outside a house. We rush through this house, flowing along its walls and floors, in a flux that is interrupted by the machines that will tear it down. The body as the other, the net as skin, the house as the body.

The debris that fall apart disorderly tell us about a disintegration of time, this inexorable lord, who transgresses the space, exceeding the borders of the canvas, assaulting our body, surprising us, who believe to be safe from the limits of time.

Agnaldo Farias

Instituto Tomie Ohtake - São Paulo, 2007

NADANDO

VIDEOINSTALAÇÃO DE
DAISY XAVIER E CÉLIA FREITAS

por Paulo Sergio Duarte

Desde 1996, a artista Daisy Xavier desenvolve uma série de investigações sob o título genérico de “Anfíbios”. Os resultados têm sido instalações e fotografias que não deixam de trazer o lastro do trabalho pictórico – explorado já há vários anos por Daisy – pelas fortes presenças plástica e cromática que generosamente compartilham o espaço de exposição com os elementos conceituais ou reflexivos. Se o corpo era uma alusão sempre presente nas pinturas, passou, a partir dos “Anfíbios”, ao estatuto de objeto direto da ação do trabalho. A poética do corpo condensada nessa pesquisa se expande em fotos nas quais volumes de fragmentos de corpos femininos de diferentes idades se superpõem num atrevido e intenso jogo de peles. As fotos de modelos submersos eram vultos ensacados que insinuavam uma forma, mas nos vedava a apropriação direta, do mesmo modo que a instalação realizada com os cobertores cobrindo corpos como ocorre nos dormitórios em que se transformam as calçadas das grandes cidades para os moradores de rua.

Toda essa experiência acumulada adquire, agora, a configuração monumental da videoinstalação *Nadando*, realizada a quatro mãos, em parceria com a cineasta Célia Freitas. A multiplicação de um módulo mínimo de repetição – na forma de gestos – está embutida nos reflexos automáticos incorporados por cada cultura no caminhar, no correr, no nadar. Esse último encontra-se naquela capacidade de transformar um ambiente, por natureza hostil, em ambiente natural.

Conta-se – não sei se os pediatras confirmam – que se um bebê humano for atirado n'água, ele “sai nadando”, de modo que a perda dessa vocação natural se dá apenas posteriormente, pela sua inscrição no estado de cultura. Será preciso, mais tarde, um novo adestramento e aprendizado para que essa aptidão seja recuperada. Aquele que nada é um anfíbio por aptidão adquirida, não por destino genético. Tudo isso está presente em *Nadando*, de Daisy e Célia, e muito mais. O módulo mínimo repetido – como os rigorosos intervalos musicais de Terry Riley ou Steve Reich – são multiplicados e sofrem variações simultâneas de direções e se transformam numa composição de Phil Glass. Se quiserem um exemplo mais próximo, aqui vai: os poucos ritmistas presentes – na verdade, o mesmo, só que clonado pelos recursos eletrônicos – não estão recuados enquanto esperam a escola passar, evoluem o tempo todo sem atravessar o samba e se transformam no próprio show.

A espacialidade contrariada pela disposição em ângulo das duas grandes telas e dos oito projetores produzem uma dinâmica paradoxal: a lentidão do ritmo da nadadora se opõe à vertigem das múltiplas direções que convergem para esse infinito muito próximo que se encontra no canto da parede da projeção.

Nesse trabalho, a arte contemporânea brasileira dará mais uma vez a demonstração de sua capacidade de lidar com as grandes questões – como a compressão de tempo e espaço na vida moderna – e, ao mesmo tempo, não deixar de lado a beleza, a generosidade plástica e suas características locais. Afinal, quem poderia melhor trabalhar com a água numa manifestação de linguagem poderosa e cheia de luz senão o artista nascido na terra dos rios e das praias cheios de sol? Tudo isso sem folclores artificiais nem demagogias nacionalistas.

SWIMMING -

“NADANDO” a video-installation project
by Daisy Xavier and Celia

by Paulo Sergio Duarte

Since 1996, the artist Daisy Xavier has been developing a series of investigations comprehended under the general title “Amphibians”. The production has consisted of installations and photos that do not lack the ballast of her pictorial work – which has been explored for many years by Daisy Xavier – due to the forceful plastic and chromatic features that generously share the exhibition space with conceptual or reflectional elements. If the body was an ever-present allusion in the paintings, it has acquired from the “Amphibians” onwards, the status of the direct object of the working action. The poetics of the body condensed in this research is expanded towards the photos in which volumes of fragments of feminine bodies of diverse ages are superimposed in a daring and intense skin play. The photos of submerged models were bagged masses suggesting shapes, but denying direct appropriation, the same way as in the installation using blankets covering bodies on the sidewalks of the big cities, which have become the dormitories for the homeless.

This accumulated experience now attains the monumental configuration of the video- installation “Nadar” – a four-hand project in collaboration with filmmaker Celia Freitas. The multiplication of a minimal module of repetition, in the form of gestures, is embedded into the

automatic reflexes incorporated by each culture in their way of walking, running, or swimming. The act of swimming holds the capability of transforming an environment that is naturally hostile into a natural one.

It is said – I do not know if pediatricians would confirm it – that if a human baby is put in the water, the newborn would naturally swim, and that the loss of this natural ability would eventually happen due to his/her insertion into the state of culture. Later, some new training and learning will be needed to regain this aptitude. Those who swim are amphibians by an acquired ability and not by their genetic fate.

The repeated minimal module, as in the rigorous musical intervals by Terry Riley or Steve Reich, get multiplied and undergo simultaneous directional variations, morphing into a musical composition by Philip Glass. In an example that is closer to us, the few percussionists that are featured on the samba school parade (in fact, it is the same one cloned by means of electronic devices), they are not just standing aside while waiting for the samba school to pass by – they keep constantly without interruptions in time, becoming the show stoppers. Spatiality is upset by the two big screens and the six projectors positioned in angles, which produces a paradoxical dynamism – the slowness of the swimmer's rhythm is countered by the vertigo of the multiple directions converging towards this nearby infinite located at the corner of the projection wall. I am looking forward to the soundtrack, which, from what I could gather, will surely stand up to the plastic event.

With this work, contemporary art in Brazil will once again bring a demonstration of its ability to deal with the 'big' issues – such as the compression of time and space time in modern life – while at the same time keeping track of beauty, plastic generosity and local characteristics. After all, who else could better deal with water in a manifestation of powerful language that is full of light, if not the artist who was born in the land of sun-drenched rivers and beaches? No artificial folklores nor nationalistic demagogy included.

Paulo Sergio Duarte

Art critic, professor of art history and researcher at Centro de Estudos Sociais Aplicados [Center for Applied Social Studies] / Cesap from Candido Mendes University in Rio de Janeiro; Teacher of Theory and History of Art at Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro – Parque Lage [Rio de Janeiro Visual Arts School].