

**Cecily Brown**  
**Flávio de Carvalho**  
**Tunga**

**Cecily Brown**  
**Flávio de Carvalho**  
**Tunga**

**Fumaça nos seus olhos**  
**Smoke gets in your eyes**

Curadoria | Curated by  
**Paulo Miyada**

auroras

O *auroras* é um espaço de arte independente voltado a projetos de artistas. Idealizado a partir de conversas com Tunga e outros artistas, o espaço surge em 2016, na cidade de São Paulo, com o intuito de realizar projetos de caráter singular, frequentemente não abrigados em galerias e instituições. O *auroras* não busca cobrir um panorama ou lacuna de exposições institucionais, tampouco representa comercialmente quaisquer artistas. A partir de exposições, projetos específicos, publicações e conversas abertas ao público, o espaço privilegia o diálogo entre artistas, críticos, curadores e o público em geral.

É nesse contexto que o *auroras* tem o prazer de apresentar *Fumaça nos seus Olhos*, com curadoria de Paulo Miyada, incluindo obras de Cecily Brown, Flávio de Carvalho e Tunga, três importantes artistas cujas produções investem no desejo como força que aproxima signos, subjetividades e formas. Unindo 11 obras, entre pinturas, desenhos e instalação, sendo cinco novos trabalhos de Cecily Brown e uma instalação inédita de Tunga, a exposição se insere no programa do *auroras* que busca estabelecer diálogos entre artistas de diferentes gerações e contextos. Embora sejam de formações completamente distintas, cada um deles soube desenvolver, em seu tempo, a liberdade dos desejos em face da crescente repressão da libido. Em suas obras, as figuras de corpo tendem a ser vislumbradas entre linhas de tensão, massas de tinta e pinceladas, dificilmente encerradas em suas individualidades, mas em um jogo de interpenetrações, abolindo limites bem definidos.

*auroras* is an independent art space dedicated to artist's projects. Created after conversations with Tunga and other artists, the space began its activities in 2016, in the city of São Paulo, to host unique projects outside the context of commercial galleries and institutions. *auroras* does not seek to cover a panorama of or a gap in institutional exhibitions, nor does it commercially represent any artists. Through exhibitions, site-specific projects, publications and talks, the space privileges the dialogue between artists, critics, curators and the public in general.

It is within this context that *auroras* is pleased to present *Smoke Gets in Your Eyes*, curated by Paulo Miyada, including works by Cecily Brown, Flávio de Carvalho and Tunga, three important artists whose productions invest desire as a force that brings together signs, subjectivities and forms. Gathering eleven works, including paintings, drawings and an installation, with five new works by Cecily Brown and one installation by Tunga being shown to the public for the first time, the exhibition is part of the *auroras* program, which seeks to establish dialogues between artists from different generations and contexts. Although they are from different backgrounds, these artists were, in their own time, able to develop the freedom of desire against the increasing repression of the libido. In their works, depictions of the body tend to be seen between lines of tension, masses of paint and brushstrokes, hardly enclosed in their individualities, but in a play of interpenetrations, abolishing well-defined limits.

To love thou blam'st me not, for love thou says  
Leads up to heaven, is both the way and guide;  
Bear with me then, if lawful what I ask;  
Love not the heavenly, and how they love  
Express they, by looks only, or do they mix  
Irradiance, virtual or immediate touch?

Por amar não me culpes, que amor dizes  
Conduz ao Céu, a via é e o guia.  
Concede-me isto, se é justo o que peço:  
Se amarem, como amam os espíritos,  
Só através de olhares, ou misturam  
Fulgor, toque virtual ou imediato?

Adão interpela o anjo Rafael sobre os limites do amor,  
próximo ao final do livro VIII de *Paraíso Perdido*, de John  
Milton.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MILTON, John. JONAS, Daniel (trad.). *Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora 34. pp. 574-5.

## i. Algum desejo

“Se houvesse outras maneiras de manter a suja natureza sob certo grau de controle (com sexo, mas sem *Streptococcus*), os Estados Unidos dispensariam de bom grado tanto a arquitetura quanto os edifícios”<sup>2</sup>, ponderou o crítico britânico Reyner Banham ao refletir sobre o futuro das casas e das cidades na “segunda era da máquina”, com seus automóveis, seus *gadgets*, suas redes informacionais, sua comida enlatada e seus produtos descartáveis. Banham havia visitado a América em busca de novos paradigmas para a relação entre humanidade e ambiente e, ao extrapolar o que encontrou no chamado “modo de vida americano”, acabou criando essa ótima metáfora para boa parte da sexualidade pós-pornô, pós-AIDS e pós-internet – com orgasmo, mas sem *Streptococcus* (e sem troca de suor, fluídos e feromônios, vale dizer).

Não há nada de inerentemente ruim nesse enquadramento virtualizado do desejo – inclusive, muito do que valorizamos na história da arte foi feito (velada ou declaradamente) como veículo para algum prazer escópico, fosse ele *voyeurista*, dissimulado ou até sublimado no campo da representação. Da mesma história da arte, no entanto, despontam inúmeros exemplos do avesso disso: obras que empregam dispositivos de representação para apreender do desejo aquilo que tem consequências, deixa marcas, sacrifica energias, marca a carne. Pois o desejo praticado como conjunção cria sentidos novos ao reunir duas ou mais polaridades e, simultaneamente, corrói a estabilidade desses polos, ameaça sua integridade. Como diz a canção, quando seu coração está em chamas, você tem que saber que há fumaça nos seus olhos.<sup>3</sup>

Tunga, que transformou o refrão de *Smoke gets in your eyes* em um longo mantra de seis horas de duração em sua instalação *Pálpebras* (1979)<sup>4</sup>, disse em uma entrevista:

*Dentro do meu trabalho não é a questão da sexualidade, a questão, mais claramente, é a questão do desejo. A questão que chamo, além do desejo, da “energia de conjunção”. Energia de conjunção pode ser aquilo que constitui uma língua, uma linguagem: falamos porque conjugamos as coisas, conjuga o falar. Ao conjugar sons criamos sentidos, e a reincidência desses sentidos termina se fixando, e ao conjugar uma reincidência dessa com outra, você forma um sentido que não está nem em um nem em outro<sup>5</sup>.*

---

2 BANHAM, Reyner; DALLEGRET, François (ilust). “A Home is not a House”. In: *Art in America*. Nova York: abril de 1965, pp. 70-9.

3 “When your heart’s on fire / You must realize / Smoke gets in your eyes”, refrão da canção “Smoke gets in your eyes”, composta por Jerome Kern e escrita por Otto Harbach em 1933.

4 Galeria Cândido Mendes (Rio de Janeiro, RJ), segundo descrição no site do artista: “Num lado da sala, duas placas negras de borracha estão apoiadas entre a parede e o chão. Atrás de cada uma delas está uma lâmpada ultravioleta e infravermelha, respectivamente. Entre as placas, uma lâmpada branca. Um sensor é acionado por uma pequena aranha de prata pendurada do teto por um fio que vai até o outro lado da sala. Lá, o fio desce até uma caixa de música que toca ‘Smoke gets in your eyes’ (eternizada pelas vozes de *The Platters*) por seis horas seguidas. A caixa de música enrola o fio nesse mesmo intervalo, e em seguida passa a desenrolar pelas próximas seis horas. Este movimento faz com que a aranha suba e desça acionando o sensor no seu ponto mais baixo. Cada vez que a aranha aciona o sensor, a corrente elétrica é desviada da lâmpada branca para as lâmpadas ultravioleta e infravermelha e vice-versa. No outro lado da sala, encostado diante da caixa de música, repousa uma pesada chapa de chumbo. Sobre uma das placas negras encontra-se uma mosca de plástico. Uma grande sombra de aranha surge do lado da parede de chumbo momentos antes da luz branca ser desligada”.

É muito significativo tratar as afinidades eletivas que se formam no campo da linguagem como operações que atuam pelo desejo, antes de se sistematizarem como sintaxe, lógica ou epistemologia. De fato, a obra de Tunga faz jus a essa posição radical, na medida em que evoca todo um glossário de forças de conjugação, suplantando barreiras entre problemas materiais, semânticos, simbólicos, alegóricos e míticos. Em um mesmo caldeirão, convivem: forças de atração magnética; zonas de indeterminação entre corpos siameses; entrelaçamentos de linhas em trança; ciclos de cópula, deglutição e defecação; indistinção entre interior e exterior por continuidade topológica; transmutação alquímica, quântica ou linguística; suspensão por fios de marionete; aterramento pelo peso do metal; continuidade de linhas, novelos e fios de cabelo; deslimite do crescimento orgânico; pulsão de morte; fecundação de sentidos *et cetera*.

Junto com Tunga, é possível pensar em Flávio de Carvalho e Cecily Brown. Temos, assim, a reunião de contemporâneos, advindos de diferentes tempos e lugares, cujas produções investem no desejo como força que aproxima signos, subjetividades e formas e, simultaneamente, desestabiliza convenções, classificações e categorias semânticas. Isso não apenas em uma ou outra obra, mas em quase todas as suas trajetórias – e sempre tendo o olhar do outro (o espectador, o público, o parceiro) como contraparte fundamental para que se consuma a relação que se inicia no ato criativo.

Flávio de Carvalho, é importante lembrar, já em 1930 pleiteava – ao conceber uma cidade ideal, a Cidade do Homem Nu – a realização de uma zona erótica, “um imenso laboratório onde se agitam os mais diversos desejos”, sem tabus, restrições ou repressões.<sup>5</sup> Foi no começo daquela década que suas atitudes como agitador cultural, pensador e artista voltaram-se sempre a experimentar a potência desse devir e provocar o poder castrador da sociedade burguesa disposto a refreá-lo, muitas vezes com violência. Suas pinturas e desenhos – especialmente seus desenhos – vislumbram os sujeitos como emaranhadas linhas de tensão que conjugam e transpassam corpos, espaços e relações – neles, tudo é interpenetração e movimento.

Informado por modernas teorias etnográficas, psicológicas e antropológicas, somadas à sua própria psique, Carvalho provocou seus contemporâneos com sucessivas assertivas de que são conflituosos, perversos e artificiosos os curtos-circuitos entre as necessidades e inseguranças dos indivíduos e as crenças e pulsões das massas. À luz desses argumentos – que foram amplamente divulgados em múltiplas

iniciativas experimentais na década de 1930 e orientaram grande parte da pesquisa artística e intelectual de Carvalho nas décadas seguintes –, esclarece-se a tensão que subjaz a cada linha de seus desenhos, sejam nus femininos misturados com seu ambiente, sejam retratos de sua mãe que se dissolve no leito de morte.<sup>7</sup> Desenhado por Flávio, um corpo raramente se apresenta como uma individualidade encerrada em si mesma: as linhas deixam algo inacabado e, ao mesmo tempo, confundem-se promíscuas com o seu ambiente e atmosfera.

Já Cecily Brown, cujo primeiro conjunto da obra é muito lembrado pela evocação de corpos engajados em atitudes sexuais, tem construído uma investigação pictórica cujo cerne é a sensualidade da pintura imbuída em movimentos de ambivalência, flutuação e sedução do olhar. Sua pintura não quer deixar a visão estabilizar-se, nem no reconhecimento de uma cena completa e acabada, nem na contemplação de um jogo compositivo cromático. Ela, a pintura, escorre e escapa. O que se reconhece logo se embaralha, ao passo que o que parecia indistinto pode repentinamente parecer organizado. Existe a construção de um espaço pictórico como campo de vetores que avançam uns sobre os outros.

Mais do que temas, sua prática nasce de “motivos”: esquemas compositivos e alusões narrativas que alcançam a artista advindos do campo de referências que têm ao seu redor. Podem ser pinturas clássicas – cenas do paraíso, naufrágios históricos, grupos de personagens – ou então fotografias, poemas e letras de canções. O importante não é o sentido já consolidado de tal ou qual referência, mas o modo como sua lembrança pode colocar a artista em movimento: como sua evocação pode se fazer presente enquanto ela desenha, pinta, traduz, elimina, sobrepõe, esquematiza, esquece. É o conquistador quem quer apropriar-se do significado das coisas sem precisar mover-se do lugar; o amante, o desejoso, submete-se à necessidade de estar com algo ou alguém justamente porque precisa do movimento que decorre dessa atração.

Movidos pelo desejo de enxergar mais, de estar mais perto das obras de Brown, Carvalho e Tunga, descobrimos que é impossível capturar delas um sentido se não nos dispusermos a nos misturarmos com suas “energias de conjugação”. É que eles não trabalham *sobre* a sexualidade, o erotismo ou o desejo. Eles produzem *junto com* as forças que recebem esses nomes, transladando-as para suas práticas e transmutando-as em poéticas que às vezes nem sequer nos fazem pensar em atos sexuais e suas representações, mas, ainda assim, jogam fumaça nos seus olhos.

---

5 FRAGA, Marina. “Carbono entrevista Tunga”. *Revista Carbono* 1, 2012. Acesso em jan 2018. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>

6 CARVALHO, Flávio de. “A cidade do homem nu”. In: *Urbania* 4.

## ii. Alguma linha

É claro que Flávio de Carvalho, Tunga e Cecily Brown representaram sua cota de figuras, cenas ou narrativas sensuais, mas é preciso que existam ressonâncias no sentido poético de suas práticas para que valha a pena reuni-los. Pois bem: enquanto *poiesis*, quer dizer, enquanto atitude empenhada na realização de algo, as convergências entre esses três artistas afluem na obsessão pela linha de contorno. Aprendemos na escola que uma linha é a menor distância entre dois pontos; mas aprendemos com a visão (e com o erotismo, ou com a pintura de Leonardo da Vinci) que uma linha é também aquilo que *apreendemos entre* um corpo e seu entorno ou entre dois ou mais corpos. Nesse último sentido, uma linha é constantemente algo que se reconhece, mas que não está verdadeiramente lá; ou, pelo menos, não está lá de modo fixo e imutável, pois existe apenas na circunstancialidade daquele olhar, naquele momento e naquelas condições de temperatura, pressão, expectativa e vontade.

Nas pinturas e no desenho de Cecily Brown aqui apresentados, é possível constatar que, como na maior parte de sua obra, o reconhecimento das linhas está em suspensão, pois mantém-se ambíguo e ambivalente enquanto a massa pictórica oscila entre ritmo cromático e representação de corpos, objetos e ambientes. Não é que seja impossível perceber linhas de contorno no encontro entre as massas de cor, mas é que elas insistem em mudar de posição a cada novo olhar que lançamos para a obra. Ora, mas se é um elemento visual tão fugidivo em sua obra, faz sentido dizer que a linha constitui uma obsessão da artista? Sim, pois é preciso muita elaboração para instaurar na pintura essa linha que simultaneamente está e não está presente (e por uma via distinta da rota do *sfumato* clássico). Por esse caminho, Brown conquista ainda a rara possibilidade de convergir em uma mesma obra uma elaborada prática de desenho e uma completa entrega à experimentação da cor.

Nos desenhos de Flávio de Carvalho, não há dificuldade em identificar linhas e mais linhas. A ambiguidade, porém, reside em determinar com certeza quais linhas pertencem a quais corpos; quais são intersecções com o espaço; quais são contornos; quais são linhas de desejo.<sup>9</sup> O campo do desenho, para Carvalho, é um pouco como o espaço dos neoplasticistas holandeses: atravessado por vetores abstratos que armam uma trama pluridirecional. Para ele, no entanto, essas linhas deturpam o sistema de coordenadas cartesianas e se deixam fletir por curvaturas que nunca se saberá se foram provocadas pelo movimento do olhar ou pela sensualidade da modelo. Graças a tal volúpia do traço, Flávio de Carvalho, mesmo cercado pela força de suas polêmicas provocações, foi também reconhecido em sua época como um grande desenhista. Dentre os modernistas brasileiros, ele e Tarsila do Amaral foram provavelmente os que mais devem ao desenho como território para aprofundamento de suas hipóteses plásticas.

Já nos desenhos de Tunga, da série *La Voie Humide*, o que há é apenas e tão somente uma linha, a qual deambula pelo papel entre a livre associação de signos (desejosos) e a persistência da simetria (imperfeita). O próprio artista deixou inúmeros testemunhos da sua obsessão pela linha como aquilo que liga e que separa, como promessa de completude e lembrança da falta, e como alusão abstrata e matéria concreta. Tunga sabia que a linha, quando materializada, convertia-se em algo que pode carregar peso, torcer-se sobre si, trançar-se e assim por diante. Sabia que, desde os fios de cabelo, uma linha corpórea era muito mais do que uma linha da matemática, e que ela podia se tornar a mais cristalina metáfora do que ele chamava de “energia de junção” (o desejo, o amor). Não é à toa que tantas de suas esculturas, tais como a instalação *Sem título* (2015) apresentam-se como marionetes sustentadas por si mesmas. As linhas reiteram e cancelam o peso, tornando possíveis corpos paradoxais, ao mesmo tempo unos e múltiplos, pesados como folhas de espada-de-são-jorge e leves como bigornas metálicas. No campo simbólico, numa espécie de alquimia alegórica, o desejo de Tunga subverte a física dos vetores gravitacionais.

---

7 Neste trecho, faz-se referência aos inúmeros nus que Flávio de Carvalho pintou ao longo dos anos e, também, a seu muito conhecido conjunto de desenhos nomeado *Série Trágica* (1947).

8 Especificamente nas obras apresentadas na mostra, pode-se perceber nas telas pequenas múltiplas aparições de corpos cercados por densas matas, o que decorre da produção de Brown estimulada por pinturas clássicas de paraísos, édens, bosques mitológicos e Arcas de Noé. Nas duas obras maiores, é possível identificar elementos da produção mais recente da artista, imersa em pinturas românticas de naufrágios marítimos.

### iii. **Algum final**

A natureza ensaística desta exposição, somada ao caráter sinuoso do tema, dá pouca oportunidade para conclusões definitivas. Esperando que o olhar dos visitantes possam trabalhar na malha incompleta das linhas lançadas de cá para lá, prefiro enfatizar apenas o tripé poético em que se apoia este texto. Entre John Milton e Torquato Neto, passando pela canção consagrada pelos vocais de *The Platters*, fala-se dos limites do desejo. Ou, melhor dizendo, fala-se que o desejo e o limite são um só. O desejo é a linha tesa que contorna malemolente a nostalgia de uma completude que não retornará, mas que abastece nossa disposição ao movimento.<sup>10</sup>

---

**Paulo Miyada**  
Março de 2018

### **Desejo**

Mas...

se eu pudesse um dia

com as mãos o sol pegar;

a lua apertar entre os meus pés

e

trêmulo de prazer,

em plena Via Láctea, todos os astros reter comigo,

um gozo frenético e sem fim,

apesar de tanta infelicidade

eu chegaria a ter pena de mim mesmo

pois, indiscutivelmente,

eu estaria louco,

demente!

Bahia, 2/7/1961

**Torquato Neto**

## Smoke gets in your eyes

Paulo Miyada

To love thou blam'st me not, for love thou sayst  
Leads up to heaven, is both the way and guide;  
Bear with me then, if lawful what I ask;  
Love not the heavenly, and how they love  
Express they, by looks only, or do they mix  
Irradiance, virtual or immediate touch?

Adam interpellates the angel Raphael on the limits of love, near the end of Book VIII of *Paradise Lost* by John Milton<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> MILTON, John. JONAS, Daniel (Translation). *Paraíso Perdido*. São Paulo: Editora 34. Pp. 574-5.

## i. Some desire

“... if dirty old Nature could be kept under the proper degree of control (sex left in, streptococci taken out) by other means, the United States would be happy to dispense with architecture and buildings altogether,”<sup>2</sup> pondered British critic Reyner Banham, while reflecting on the future of houses and cities in the “second machine age,” with its automobiles, gadgets, information networks, canned food and disposable products. Banham had visited America in search of new paradigms for the relationship between humanity and the environment, and by extrapolating what he found in the so-called “American way of life,” he created this great metaphor for much of post-porn, post-AIDS and post-internet sexuality - with orgasms, but without streptococcus (and no exchange of sweat, fluids and pheromones, that is to say).

There is nothing inherently bad about this virtualized framing of desire - still much of what we value in the history of art has been made covertly as a vehicle for some scopical pleasure, whether voyeuristic, concealed, or even sublimated in the field of representation. From the same history of art, however, many examples of the reverse come to light: works that employ devices of representation to apprehend desire that has consequences, leaves marks, sacrifices energies, marks the flesh. For desire, when practiced as conjunction, creates new senses by bringing together two or more polarities, and simultaneously erodes the stability of these poles, threatens their integrity. As the song says, when your heart is on fire, you must know, that smoke gets in your eyes.<sup>3</sup>

Tunga, who turned the refrain of *Smoke gets in your eyes* into a six-hour-long mantra in his installation *Eyelids* (1979)<sup>4</sup>, once said in an interview:

*It is not the question of sexuality (that arises) within my work, but more clearly the question of desire. A question I name – beyond desire – “conjunction energy.” Conjunction energy can be what constitutes a tongue, a language: we speak because we conjugate things, conjugate speech. By combining sounds we create senses, and the recurrence of these senses ends up being rooted, and by conjugating a recurrence of this with another, you form a meaning that lies neither in one nor the other.<sup>5</sup>*

---

<sup>2</sup> BANHAM, Reyner and DALLEGRET, François (ilust). “A Home is not a House”. Art in America, Nova York: April 1965, pp. 70-9. online at <http://bit.ly/2Gl6eVW> (last accessed on March 12, 2018).

<sup>3</sup> “When your heart’s on fire / You must realize / Smoke gets in your eyes,” refrain from the song *Smoke gets in your eyes*, music by Jerome Kern and lyrics by Otto Harbach, in 1933.

<sup>4</sup> Cândido Mendes gallery - Rio de Janeiro, as described on the artist’s website: “On one side of the room, two black rubber plates are supported between the wall and the floor. Behind each of them is an ultraviolet and infrared lamp, respectively. Between the plates, a white lamp. A sensor is triggered by a small silver spider hanging from the ceiling by a wire that runs to the other side of the room. There, the wire descends to a music box that plays “Smoke gets in your eyes” (eternalized by the voices of The Platters) for 6 hours in a row. The music box will wind the wire in that same range, and then unroll for the next 6 hours. This movement causes the spider to rise and fall by triggering the sensor at its lowest point. Each time the spider triggers the sensor the electric current is diverted from the white lamp to the ultraviolet and infrared lamps and vice versa. On the other side of the room, leaning in front of the music box rests a heavy lead plate. On one of the black plates is a plastic fly. A large spider shadow emerges from the side of the lead wall moments before the white light is turned off.”

It is very significant to treat the elective affinities that form in the field of language as operations that are moved by desire, before being systematized as syntax, logic or epistemology. In fact, Tunga's work lives up to this radical position in that it evokes a whole glossary of conjunctural forces, overcoming barriers between material, semantic, symbolic, allegorical, and mythical issues. Forces of magnetic attraction; zones of indetermination between Siamese bodies; interlacing of braided lines; cycles of copulation, deglutition and defecation; indistinguishability between interior and exterior by topological continuity; alchemical, quantum or linguistic transmutation; suspension by puppet wires; grounding by weight of metal; continuity of lines, skeins and hair strands; limitations of organic growth; death drive; fecundation of senses et cetera – they all coexist in the same cauldron.

Along with Tunga, one can think of Flávio de Carvalho and Cecily Brown. We thus have the meeting of contemporaries, coming from different times and places, whose productions invest desire as a force that brings together signs, subjectivities and forms, and simultaneously destabilizes conventions, classifications and semantic categories. This would be true for most of their bodies of work, always taking the other's gaze (the spectator, the audience, the partner) as a fundamental counterpart in the dynamic that consummates the creative act.

As early as 1930, it is important to remember, Flávio de Carvalho pleaded - when conceiving an ideal city, the City of Naked Man – for the creation of an Erotic Zone, “an immense laboratory where the most diverse desires are agitated,” without taboos, restrictions or repression.<sup>6</sup> It was at the beginning of that decade that his attitudes as a cultural agitator, thinker, and artist turned to experiencing the power of this becoming and to provoking the castrating power of bourgeois society willing to restrain it, often with violence. His paintings and drawings - especially his drawings - glimpse the subjects as entangled lines of tension that combine and interpenetrate bodies, spaces and relationships - in them, everything is interpenetration and movement.

---

5 FRAGA, Marina. “Carbono entrevista Tunga”. *Revista Carbono* 1, 2012. online at <http://revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/> last accessed: January 2018.

6 CARVALHO, Flávio de. “A cidade do homem nu”. In: *Urbania* 4.

7 In this passage reference is made to the numerous nudes that Flávio de Carvalho painted over the years, and also to his well-known set of drawings named *Tragic Series* (1947).

8 Specifically in the works presented in the exhibition, one can note in the small canvas multiple apparitions of bodies surrounded by dense forests, the result of Brown's production stimulated by classic paintings of heavens, Edens, mythological forests and Noah's Arks. In the two major works, it is possible to identify elements of the artist's most recent production, immersed in romantic paintings of maritime wrecks.

Informed by modern ethnographic, psychological and anthropological theories, together with his own psyche, Carvalho provoked his contemporaries with successive assertions that the short circuits between the needs and insecurities of individuals and the beliefs and drives of the masses are conflicting, pervasive and artificial. In light of these arguments - which were widely disseminated in multiple experimental initiatives in the 1930s and guided much of Carvalho's artistic and intellectual research in the following decades - one can understand the tension behind each line in his drawings, whether they be nude women mixed with their environment, or portraits of his mother dissolving on her deathbed.<sup>7</sup> Drawn by Flávio, a body rarely presents itself as a self-contained individuality: the lines leave something unfinished and, at the same time, mix promiscuously with their ambiance and atmosphere.

On the other hand, Cecily Brown, whose first set of work is remembered especially for the evocation of bodies engaged in sexual attitudes, has constructed a pictorial investigation whose core is the sensuality of painting imbued with movements of ambivalence, fluctuation and seduction of the gaze. Her painting does not want to let vision stabilize, neither in the recognition of a complete and finished scene, nor in the contemplation of a chromatic compositional game. The painting drips and escapes. What one recognizes soon becomes scrambled, whereas what seemed indistinct may suddenly appear organized. There is the construction of a pictorial space as a field of vectors that advance on each other.

More than themes, her practice is born of “motifs”: compositional schemes and narrative allusions that reach the artist, coming from the field of references that surround her. They can be classic paintings - scenes from paradise, historical shipwrecks, groups of characters - or else photographs, poems and song lyrics.<sup>8</sup> What is important is not the already consolidated meaning of this or that reference; but how its recollection can put the artist in motion: how its evocation can be made present while she draws, paints, translates, eliminates, overlaps, schematizes and blurs. It is the conqueror who wants to appropriate the meaning of things without having to move from place to place; the lover, or the desirous, submits to the need to be with something or someone precisely because he requires the movement that derives from that attraction.

Moved by the desire to see more, to be closer to the works of Brown, Carvalho, and Tunga, we discover that it is impossible to capture a meaning if we do not allow ourselves to mingle with their “conjunction energies.” Because they do not work *on* sexuality, eroticism or desire. They produce along *with* the forces that receive these names, translating them into their practices and transmuting them into poetics that sometimes do not even make us think of sexual acts and their representations, but still cast smoke gets in your eyes.

## ii. Some line

Of course, Flávio de Carvalho, Tunga and Cecily Brown represented their share of figures, scenes or sensual narratives, but there must be resonances in the poetic sense of their practices so that it is worthwhile to bring them together. Well: considered as *poiesis*, that is, as an attitude engaged in the accomplishment of something, the convergences between these three artists flow into the obsession with the contour line. We learned in school that a line is the shortest distance between two points; but we learn from vision (and with eroticism, or with Leonardo da Vinci's paintings) that a line is also what we perceive between a body and its environment or between two or more bodies. In the latter sense, a line is something that is constantly recognized, but is not really there; or, at least, not there fixedly and immutably, for it exists only in the circumstantiality of that gaze, in that moment and in those conditions of temperature, pressure, expectation, and will.

In the paintings and drawing by Cecily Brown presented here, it is possible to observe that, as in most of her work, the recognition of the lines is in suspension, since it remains ambiguous and ambivalent while the pictorial mass oscillates between chromatic rhythm and representation of bodies, objects and environments. It is not that it is impossible to perceive contour lines in the encounter between the masses of color, but it is that they insist on changing position with each new glance that we cast at the work. But, if this visual element is so fleeting in her work, does it make sense to say that the line constitutes an obsession for the artist? Yes, it takes a lot of elaboration to establish in painting that kind of line which simultaneously is and is not present (and through a different route than the classical *sfumato*). Along the way, Brown also conquers the rare possibility of converging, in one and the same work, an elaborate practice of drawing and a complete surrender to the experimentation of color.

In Flávio de Carvalho's drawings, there is no difficulty in identifying lines and more lines. Ambiguity, however, lies in determining with certainty which lines belong to which bodies; which ones are intersections with space; which ones are outlines; which ones are desire lines.<sup>9</sup> The field of drawing, for Carvalho, is a bit like the space of the Dutch neoplasticists: crossed by abstract vectors that set up a multi-directional plot. For him, however, these lines misrepresent the Cartesian coordinate system and allow themselves to be bent by curvatures that one never knows if they

were provoked by the movement of the eye or by the sensuality of the model. Thanks to such voluptuousness of the line, Flávio de Carvalho, even surrounded by the force of his controversial provocations, was also recognized in his day as a great draftsman. Among the Brazilian modernists, he and Tarsila do Amaral were probably the ones who owed the most to drawing as a territory to deepen their plastic hypotheses.

On the other hand, in Tunga's drawings in the series *La Voie Humide*, there is only and solely a line, which wanders between the role of free association of (desirous) signs and persistence of (imperfect) symmetry. The artist himself left countless evidence of his obsession with the line as what binds and separates, as a promise of completeness and remembrance of what is lacking, and as abstract allusion and concrete matter. Tunga knew that the line, when materialized, became something that can carry weight, twist itself, braid itself, and so on. He knew that, even in strands of hair a bodily line was much more than a line of mathematics, and that it could become the most crystalline metaphor of what he called "conjunction energy" (desire, love).

It is no wonder that so many of his sculptures, such as *Untitled*, stand as self-sustaining puppets. The lines reiterate and cancel the weight, making possible paradoxical bodies, at the same time one and multiple, heavy as the leaves of the snake plant (*Sansevieria trifasciata*) and light as metallic anvils. In the symbolic field, in a kind of allegorical alchemy, Tunga's desire subverts the physics of gravitational vectors.

## iii. Some end

The essayistic nature of this exposition, coupled with the sinuous character of the theme, gives little opportunity for definitive conclusions. Hoping that the visitor's gaze may work within the incomplete mesh of the lines thrown from here to there, I prefer to emphasize only the poetic tripod on which this text is based. From John Milton to Torquato Neto, through to the song consecrated by *The Platters'* vocalists, the limits of desire are spoken of. Or rather, it is said that desire and limit are one. The desire is the tight line that softly outlines the nostalgia of a completeness that will not return, and still reinforce our willingness to overcome inertia.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Desire lines, as architects and landscapers call the tracks and routes marked on a lawn by the influx of people across the same diagonals.

<sup>10</sup> It would be possible to begin this essay from the end, taking George Bataille's writings on eroticism as a map. However, those who use a map do not feel their way through, and these artists' works deserve to be touched by insistent perception.

## **Desire**

But...

if I could one day

with my hands catch the sun;

squeeze the moon between my feet

and

trembling with pleasure,

in the middle of the Milky Way, hold all the stars with me,

a frenetic and endless joy,

despite so much unhappiness

I would feel sorry for myself

because, indisputably,

I would be crazy,

insane!

Bahia, 2/7/1961

**Torquato Neto**<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> NETO, Torquato; MORICONI, Ítalo (org.). *Torquato Neto: Essencial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Flávio de Carvalho  
1970

Sem título | *Untitled*  
Nanquim sobre papel | *China ink on paper*  
69 x 49 cm | 26<sup>3/8</sup> x 18<sup>1/12</sup>"





**Cecily Brown**  
2017

Sem título (naufrágio) | *Untitled (shipwreck)*  
Pastel, aquarela, carvão e tinta sobre papel  
*Pastel, watercolor, charcoal and ink on paper*  
101.6 x 152.4 cm | 40 x 60"





**Cecily Brown**  
2016-17

*Silken Speech and Specious Shoe*  
[Discurso Sedoso e Sapato Capcioso]  
Óleo sobre linho | *Oil on linen*  
48.2 x 43 cm | 19 x 17"



**Cecily Brown**  
2016-17

*A Traitor is the Bee*  
[Uma Traidora é a Abelha]  
Óleo sobre linho | *Oil on linen*  
48.2 x 43.18 cm | 19 x 17"



**Cecily Brown**  
2016-17

*We Grow Accustomed to the Dark*  
[Crescemos Acostumados ao Escuro]  
Óleo sobre linho | *Oil on linen*  
48.2 x 43 cm | 19 x 17"

Flávio de Carvalho  
1969

Sem título | *Untitled*  
Nanquim sobre papel | *China Ink on paper*  
67 x 47 cm | 26<sup>3/8</sup>x18<sup>1/2</sup>"





**Cecily Brown**  
2016-17

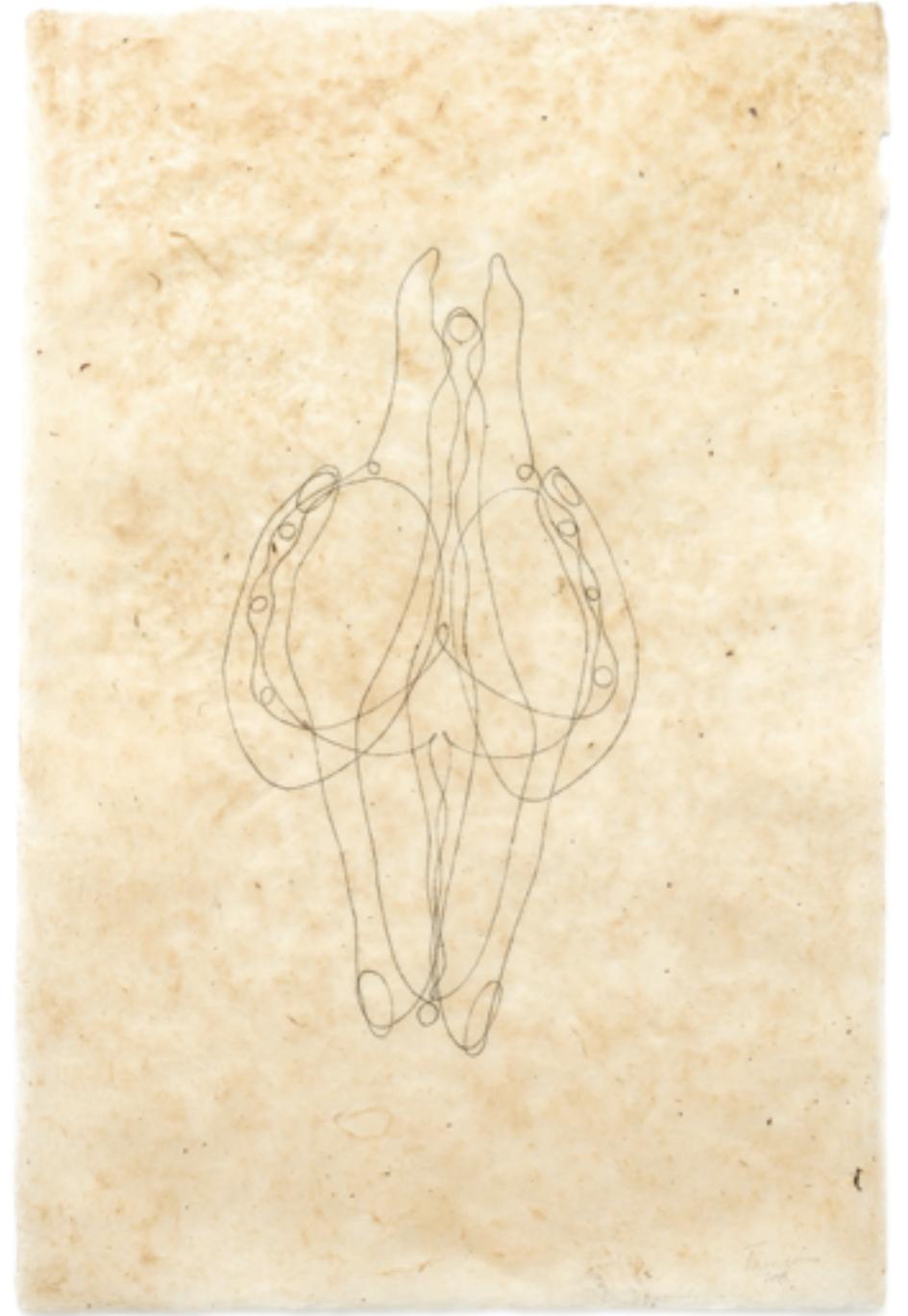
*The Opening and the Close*  
[O Abrir e o Fechar]  
Óleo sobre linho | *Oil on linen*  
104 x 155 cm | 41 x 61"



**Tunga**  
2014

Sem título (da série *La Voie Humide*) | *Untitled (from La Voie Humide series)*  
Tinta no papel do Himalaia | *Ink on Himalayan paper*  
70x50 cm | 29 1/2 x 19 11/16"

Cortesia do Acervo Tunga | *Courtesy of the Estate of Tunga*



**Tunga**  
2014

Sem título (da série *La Voie Humide*) | *Untitled (from La Voie Humide series)*  
Tinta no papel do Himalaia | *Ink on Himalayan paper*  
70x50 cm | 29 1/2 x 19 11/16"

Cortesia do Acervo Tunga | *Courtesy of the Estate of Tunga*



**Tunga**  
2015

*Sem título | Untitled*

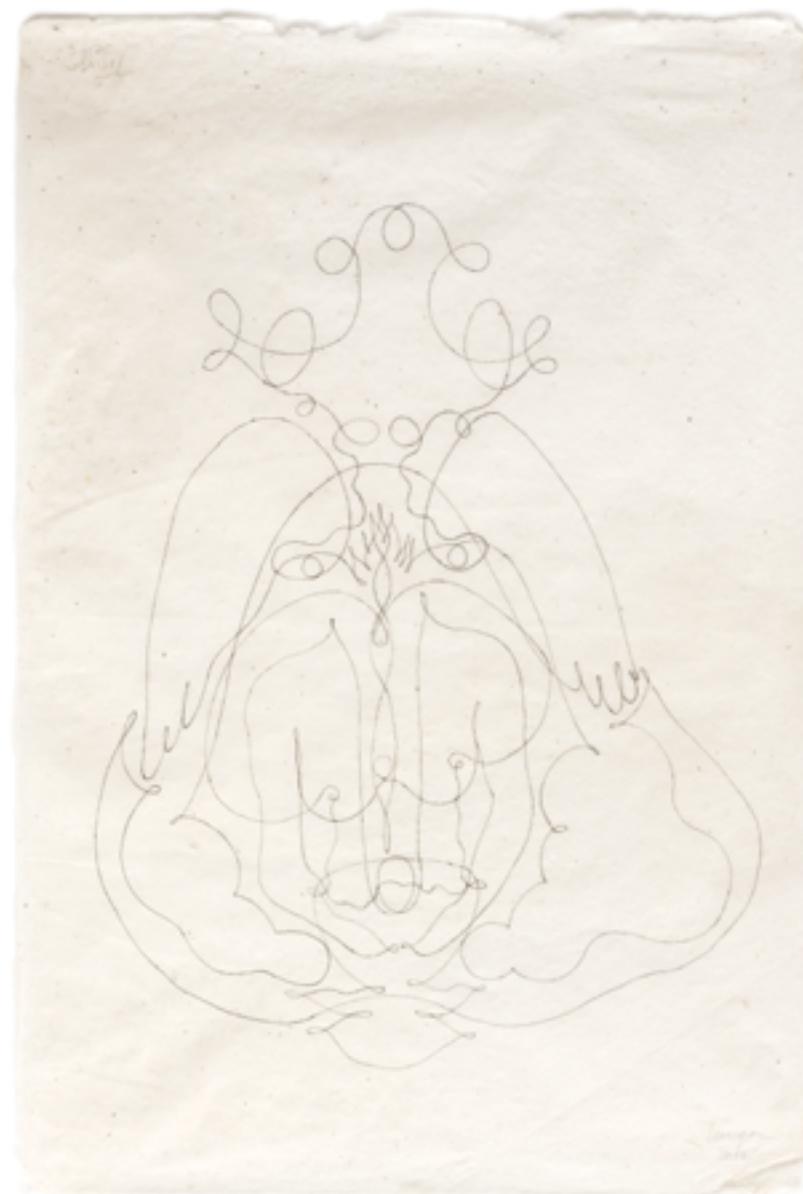
Ferro, cerâmica, *Sansevieria trifasciata*, aço, madeira, vidro, cristal  
*Iron, ceramics, Sansevieria trifasciata, steel, wood, glass and crystal*

Dimensões variáveis | *Variable dimensions*

Cortesia do Acervo Tunga | *Courtesy of the Estate of Tunga*







**Tunga**  
2014

Sem título (da série *La Voie Humide*) | *Untitled (from La Voie Humide series)*  
Tinta no papel do Himalaia | *Ink on Himalayan paper*  
70x50 cm | 29 1/2 x 19 11/16"

Cortesia do Acervo Tunga | *Courtesy of the Estate of Tunga*











Agradecimentos  
Acknowledgments

Agnut  
André Millan  
Andrea Crane  
Antônio Mourão  
Bettina Birmarcker  
Clara Gerchman  
Cecily Brown  
Ding Musa  
Edouard Labouret  
Edu Leme  
Fernando Sant'Anna  
Galeria Almeida e Dale  
Galeria Millan  
Gisela Domschke  
Ilê Sartuzi  
Louie Lane  
Luiza Calmon  
Marcio Candido  
Nina Katz  
Paulo Miyada

**Cecily Brown**  
**Flávio de Carvalho**  
**Tunga**

**Fumaça nos seus olhos**  
**Smoke gets in your eyes**

Data da Exposição  
24 de março — 12 de maio de 2018

*Exhibition Date:*  
*March 24th — May 12th 2018*

**auroras**

Impresso em papel Pólen Bold  
e Couché Fosco pela Ipsis em 2018.  
Composto nas tipografias Beirut  
e Akkurat.

*Printed on Polen Bold and Couché*  
*Matte papers by Ipsis in 2018.*  
*Composed in Beirut and Akkurat*  
*typographies.*

Editora | *Publisher*  
auroras

Data de Publicação | *Published on*  
Abril 2018 | *April 2018*

Editores | *Edited by*  
**Gisela Domschke**  
**Ilê Sartuzi**  
**Ricardo Kugelmas**

Autor | *Author*  
**Paulo Miyada**

Design gráfico | *Graphic Design*  
**Bettina Birmarcker**

Fotografia | *Photography*  
**Ding Musa**  
**Filippo Bamberghi**  
**Genevieve Hanson**

Tradução | *Translation*  
**Gisela Domschke**

Revisão de Texto | *Text revision*  
**Paulo Winterstein**

auroras

auroras