

A nova exposição de Dora Longo Bahia é raivosa. Através de seus trabalhos, a artista canaliza uma raiva de si própria, do mundo e da arte. Do momento em que a arte parece estar em busca de sucessos imediatos e fugazes. Da arte que é, muitas vezes, produzida e consumida como tendência. Que será usada e descartada, que serve a necessidades exteriores à pesquisa artística.

Embora a raiva possa ser entendida como fúria, ódio e contrariedade, também pode ser compreendida como anseio e urgência. Essas emoções estão por todo seu ateliê: no forte cheiro da tinta a óleo e da terebintina, que inebria quem entra, e no ambiente aparentemente caótico, com tintas derramadas e telas molhadas apoiadas nas paredes. Um ateliê transformado em espaço labiríntico.

Os “fundos” das pinturas – que não são novos e estão sendo atualizados, invertidos, desviados e roubados delas mesmas – podem ser reconhecidos. Todos passam a fazer parte da nova série *Desfigurações*, na qual pinturas dos anos 1980 e 1990 são cobertas por novas camadas de tinta e significado, um gesto aparentemente violento com a própria obra. Pinturas como as da série *Os 7 Pecados Capitais*, de 1991, ou da série de retratos azuis que fez de seus amigos homens – nos quais as figuras em tamanho real são sobrepostas por notícias de violência doméstica de jornais sensacionalistas, de 1997 – não existem mais. Nem a própria artista, segundo ela mesma. “Essa Dora que está aí não existe mais. Por que ficar guardando-a? Não me reconheço nessas pinturas dessa outra Dora.”

Ela fala do afeto com o momento do fazer, lembrando quando esticou a lona para pintar, onde produziu o trabalho, o dedo queimado. Ao mesmo tempo, enfatiza o quanto é contra a ideia de uma retrospectiva. Diz que não faria uma estando viva. Dora é uma artista que não caminha para trás e não vê seu trabalho como algo estático.

Na exposição, refere-se às *Pinturas Desfiguradas* de Asger Jorn (1914–1973). O pintor dinamarquês, fundador do CoBrA e membro da Internacional Situacionista, procurava atacar a superficialidade imagética do espetáculo capitalista trabalhando por cima de pinturas e reproduções encontradas em brechós ou cartões-postais, com uma irreverência destinada a desarmar e reimaginar sua tradição.

Em suas *Desfigurações*, Dora – como Jorn – não trata a imagem original como um resgate de memória, mas como um elemento plástico a ser transformado. Suas intervenções não somente alteram a aparência da obra, mas redefinem seu significado, fazendo com que a imagem anterior permaneça como base estrutural e semântica. O movimento transforma visualmente os suportes, ao mesmo tempo que mantém ou ressignifica conteúdos, fazendo com que a relação entre o original e a intervenção gere novos sentidos.

Esse vandalismo estratégico de que a artista faz uso refere-se à tática situacionista do *détournement* (desvio) – o roubo de imagens preexistentes para subverter seu significado original. Ao modificar ou construir sobre elas, Dora também presta homenagem a si mesma, ainda que de forma sarcástica. Copia imagens de artistas que admira e considera radicais sobre as suas. Mas o uso não é referencial; ela chega a dizer que não importa muito saber de quem é essa ou aquela imagem, já que seu uso é direcionado às suas vontades, não à mera reprodução.

“Eu estou atualizando meu trabalho.” É aí que a ação violenta sobre a própria obra se torna cuidado. Dora lembra de algumas de suas primeiras pinturas – das quais ainda gosta –, quando importava apenas o fazer, quase na velocidade de um pingo. As intervenções que ela faz nas pinturas têm, muitas vezes, o tempo do rabisco, da intuição. No entanto, agora, carregam 40 anos de carreira artística e acadêmica.

Assim, a atualização contextual que ela faz sobre sua própria obra possui muitas camadas de ação: a reação violenta e visceral como resposta política aos eventos globais, o olhar sobre a rejeição ao espetáculo da Internacional Situacionista e uma discussão sobre o próprio meio da pintura.

As novas pinturas negam a pureza desse meio; não são planas, não enfatizam os processos técnicos e a materialidade, não rejeitam a figuração e, sobretudo, negam a ideia de progressão. As *Desfigurações* achatam o tempo do fazer entre Doras separadas por 30 ou 40 anos. A artista vê sua obra como uma produção que não é estática, que pode ser desconstruída e questionada.

O procedimento não é novo em sua prática. Na série *Desenhos de Guerra (com Lucas e Thaís)*, de 2010, ela sobrepôs desenhos infantis de seus sobrinhos com imagens de soldados em guerra. Em 2017, cobriu pinturas de diferentes momentos de sua carreira com a mesma tinta cinza-concreto utilizada pela prefeitura de São Paulo para apagar a arte urbana da cidade. Na série *Minas (trabalho em andamento)*, 1964-2022, de 2022, empregou desenhos da sua infância como suporte material na composição de retratos de mulheres importantes em sua trajetória artística.

Em 2021, convidada pela curadora Cecilia Fajardo-Hill para falar em uma série de encontros da Princeton University (EUA), iniciou uma prática em vídeo baseada na sobreposição de múltiplas camadas de vídeos como recurso para uma apresentação sobre sua carreira artística. A partir disso, radicalizou o procedimento e passou a desenvolver vídeos para palestras, simpósios e residências que se baseiam na colagem e sobreposição de textos e imagens roubados de diversos autores. Ao modo do *détournement*, não cita os autores, mas sequestra obras, ou parte delas, para construir novos discursos. Na exposição atual, exhibe nove desses vídeos em uma mesma sala, com som aberto, criando uma meta-sobreposição do material.

Dora também mostra um conjunto de panos que usou por anos para limpar seus pincéis. Cada um deles, imbuído de qualidades pictóricas acidentais e muito tempo de trabalho, traz

pintado o nome de um pigmento vermelho, cor fundamental na obra da artista. Um deles tem o nome realgar, que Dora transliterou para *Rahj al-gâr*, título da exposição. O pigmento vermelho-alaranjado é altamente tóxico, já que é composto principalmente por sulfeto de arsênio. O realgar tem sido utilizado na produção artística desde a Antiguidade e ainda hoje é usado na fabricação de fogos de artifício. A adaptação do nome para o título aproxima a palavra de sua origem árabe, que tem entre seus significados “pó de caverna”.

A exposição traz um pouco do espaço do ateliê para a montagem. Dora cobrirá paredes, chão e um mobiliário central – um sofá e uma televisão que mostra dois dos vídeos – com o mesmo plástico que usa enquanto pinta para colher os rastros de seus trabalhos. O aspecto, além de lembrar o ateliê, fica entre uma cena de crime e uma casa coberta, abandonada ou à espera de uma pintura.

As longas lonas plásticas, cheias de tinta, também desviam a obra de outro situacionista, Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964). O pintor italiano criou o conceito de *pintura industrial*, em que grandes telas eram produzidas com máquinas e vendidas por metro. Em 1957, ele produziu a *Caverna da Antimatéria*, uma instalação de 145 metros de pinturas industriais exibida na Galerie René Drouin, em Paris, em 1959, nas paredes, teto e chão do espaço.

Na entrada de *Rahj al-gâr* está um desenho feito por Dora quando criança, nos anos 1960. A imagem mostra uma cidade urbana, com trânsito caótico, acidentes, prédios, uma igreja, uma escola e uma pesada chuva rabiscada por cima do desenho, de onde emerge a palavra Brasil. Esse trabalho não foi atualizado.

