

Ana Holck

Guilherme Bueno

Os trabalhos de Ana Holck se implantam por meio de uma espacialidade negociada. Em seu caso, isto vai além de uma discussão já intrínseca à arte contemporânea de operar frente aos inúmeros matizes da relação arte x instituição, mas sobretudo no fato mesmo da obra executar um efetivo, ainda que sutil, *tour de force* para se tornar real. Pode-se mesmo cogitar se eles não funcionam como um *sistema de acidentes*, uma vez que sempre se nota o defrontar físico e crítico entre uma noção intelectual de projeto e as contingências as quais os objetos se vêem submetidos quando ingressam em um campo de fatos, como é o caso do espaço da existência.

Tais ocorrências são reconhecíveis desde as primeiras instalações, como *Empena Cega*, de 2001. A artista ocupara o intervalo entre dois prédios – no qual há uma escadaria – com duas largas tiras de vinil adesivo formando uma viga mole, sujeita a colapsar pela força da gravidade. Esta geometria de um equilíbrio frágil, geometria temporal e corpórea, encontra seu correspondente em um espectador também deslocado, instável: ora se vê em movimento (como em *Transitante*, de 2003), ora impedido (*Quarteirão*, 2004) – fica patente que não há um lugar, ou, melhor dizendo, *o lugar*, do qual ele elucide em definitivo o trabalho ou a si mesmo. *Elevados* (2005) e *Rotatória* (2003 e 2008) acionam de duas maneiras este problema. No primeiro, pelo movimento de vórtice proporcionado pela instalação, que revolve e torce os limites entre teto e piso (algo testado outrora em *Transitante*), criando uma trama dentro (e ao redor) da qual o espectador se move, de modo que seu reposicionamento freqüente coloque em jogo a fronteira entre ponto de vista (ótico) e ponto de referência (corporal). Em *Rotatória*, o problema é semelhante, porém em sentido diferente: aqui o percurso é infinito, criando o paradoxo da obra se mover sem sair do lugar, perfazendo uma dinâmica análoga à progressão do *Bolero*, de Ravel. Aqui reconhecemos outro dispositivo de suas obras: um entremear de uma lógica instalativa e outra objetual.

Apontar para tal interseção tem significado particular em seu trabalho. Se a discussão motivadora do “pós”-modernismo nasce daquilo chamado de hibridização das categorias, o que dizer de uma investida que cruza linguagens plurais? No que se refere às propostas de Ana Holck, marca-se a singularidade delas conjugarem uma autonomia da obra com uma especificidade do espaço da qual se apropriam. Não cabe distinguir se o lugar se torna escultórico ou se a intervenção se dissolve nele; o ponto-chave é o intercâmbio travado entre ambos. A consequência disso é perceptível no modo como uma perspectiva de história (da arte) se torna uma matéria poética, ganha uma plasticidade espacial subjetiva. O que é reconhecido em *Fuga* (2004), executado no histórico antigo edifício do Ministério da Educação. Nele, Holck adicionou a uma das fachadas de vidro películas de controle solar com variadas gradações, que, dada a abertura das janelas, criava um ritmo de passagens de luz tanto dentro quanto fora do edifício. Se quisermos colocar o tema da história do espaço em termos objetivos, atestamos que esta homenagem a um só tempo à equipe antológica dos arquitetos brasileiros envolvidos no projeto, a Le Corbusier e ainda a Mondrian especula sobre uma circunvolução e compressão deste espaço em um campo entre o tridimensional e o pictórico. Fixadas num único elemento (o vidro – e pense em sua importância para a organização do espaço da pintura desde a perspectiva) os sistemas de Corbusier (o pano de vidro e o brise-soleil) e camadas de paradigmas que fundaram a opacidade do campo pictórico, valem-se mais uma vez de dispositivos a um só tempo instalativos e escultóricos. Não é citacionismo ou emulação, mas reflexão sobre a temporalidade conceitual e material da arte contemporânea. O mesmo ocorre em *Contra-muro* (2009). Nele as paredes da sala são preenchidas por um muro de tijolos construído pouco a pouco, o qual, no entanto, erode quando na iminência de sua conclusão. Antes (como se dava em *Impedimento*, 2003 e *Quarteirão*) havia a incidência de uma “redundância” do espectador – o desejo de “entrar” na obra tinha que ser potencializado através de uma fisicalidade do olho, que tinha que perfurar as barreiras e percorrer a sala. Agora esta duplicidade recai sobre a corporeidade tanto do espaço quanto da imagem: é um “raio-x” do cubo branco (independente até se a projeção ocorre sobre um muro de tijolos ou de concreto armado). Compare-se-o com *Rotatória*. Os dois funcionam a partir de um *looping*. Contudo, diferente do primeiro, *Contra-muro* faz o espaço se mover em direção ao espectador. Sua dinâmica, também à diferença de projetos anteriores não é mais o embate imediato com a gravidade, e sim com seu duplo ficcional, a queda da imagem, que passa a ter um instigante peso.

Resta uma nota sobre outras séries como *Canteiro de Obras* e *Pontes* (ambas de 2006): elas podem ser entendidas tanto como desenhos espaciais quanto imagéticos. O esgarçar da grade moderna (que sempre interessou a artista) transita entre o volume cúbico das “maquetes” da série *Pontes* e a trama construtiva registrada nas fotos de empreendimentos da engenharia civil que sofrem a intervenção da artista. Ambos testam em outras modulações a condição ótica do espectador acima mencionada – o modo como precisam atravessar aquele espaço, bem como assinalam uma outra inversão naquilo que chamamos de sistema de acidentes, que neste caso se voltam para o itinerário do trabalho artístico. São desenhos que não são projetivos, mas *conclusivos*. Eles nascem como aferição, como internalização no objeto daquele espaço outrora externo e que agora precisa enfrentar a *exterioridade da imagem*, um espaço instalativo que agora, mais do que escultórico, reverte-se em objetual, ao ser concentrado nas caixas de acrílico ou em um backlight. Notas para uma crítica da razão desencantada, ainda que imprescindível e ativa.

Rio de Janeiro, outubro de 2009.