

André Winter Noble
Doutor em Letras
(UFRGS). Doutorando
em Artes Visuais
(PPGAV/UFRGS) sobre
a poética do artista
gaúcho Daniel Acosta.

Professor na Escola
de Design (EBTT) do
Instituto Federal Sul-
Rio-Grandense (IFSul),
Pelotas-RS. Licenciado
e Mestre em Artes
Visuais (PPGAVI/
UFPEL). Interessa-se
por História, Teoria
e Crítica de Arte e
Literatura e Processos
de Criação. Como
artista, assina André
Winn, e trabalha com
desenho, pintura,
fotografia e, mais
recentemente, com
objetos, relacionando
essas linguagens à da
escrita, compreendida
desde sua concepção
até sua disseminação
e aprendizagem.
<https://orcid.org/0000-0002-8355-4951>,
oandrewinn@gmail.com

O Giro como procedimento, na obra de Daniel Acosta

The Spin as Procedure, in Daniel Acosta's Artwork

Resumo: Neste texto, será apresentada a obra do artista gaúcho Daniel Acosta (1965) a partir da ideia de “giro”, procedimento muito frequente em suas obras. Para tratar desse mecanismo (giro), serão considerados os trabalhos: *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), *Homens Nadando* (1995), *Horizonte Automático* (2001), *Clareira* (2004), *Riorotor* (2008) e *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade* (2017). A análise tentará mostrar que, nessas seis obras (objeto, fotografia, desenho e instalação), o “giro” aparece como gesto principal, responsável por conferir um novo sentido e/ou um novo estatuto ao material.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Processos de criação; Procedimento; Daniel Acosta; Giro.

Abstract: This text will present the artwork of the artist from Rio Grande do Sul, Daniel Acosta (1965), based on the idea of “spin”, a very frequent procedure in his works. To address this mechanism (spin), the following works will be considered: *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), *Homens Nadando* (1995), *Horizonte Automático* (2001), *Clareira* (2004), *Riorotor* (2008) and *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade* (2017). The analysis will attempt to show that, in these six works (object, photograph, drawing and installation), the “spin” appears as the main gesture, responsible for giving a new meaning and/or a new status to the material.

Keywords: Contemporary art; Creative processes; Procedure; Daniel Acosta; Turn.

A PARADA!

“Girar a chave” é uma expressão que vem sendo ouvida, porque atualmente muito utilizada por falantes de português. Ela parece vir sendo empregada sobretudo para designar uma mudança no entendimento sobre algo: Ao ser iluminada uma face até então oculta ou velada de algum objeto ou conceito, os sujeitos que “giram a chave”, experimentam uma espécie de pequena e, talvez, provisória, “revelação”. Apesar da recorrência da expressão, algumas chaves permanecem incrustadas; outras, de tanto empregar a força para girá-la, quebraram; e há ainda aquelas que nada fazem além de girar, sem produzir faíscas. Essa imagem é aqui construída para ilustrar uma das propriedades que agregam importância a certas atividades humanas, atividades por vezes desconsideradas nos currículos escolares e, de maneira geral, também desdenhadas na sociedade: É feito referência às atividades que necessitam de certo período de ócio para, nele, ser promovido o distanciamento dos hábitos e consensos em torno das múltiplas construções culturais definidas como verdades inabaláveis. A possibilidade de problematização dessas certezas é ainda responsável por, muitas vezes, fazer com que elas, assim como suas causas e efeitos, sejam também repensadas.

O fazer artístico, assim como, também, o filosófico promovem e igualmente necessitam desses intervalos e, ao se permitirem abrir um buraco em nosso cotidiano semântico, abrem também uma fenda nos modos de entendimentos das coisas ao nosso entorno. Desse modo, somos convidados a recuar no nosso engajamento imediato com a maneira habitual de abordar o mundo. Assim, o fazer artístico é, e talvez, cada vez mais, preciso se afirmar como um modo reflexivo de abordar esse mundo compartilhado por nós, e os modos de

habitar esse mundo. Essa reflexão, no entanto, não faz com que o sujeito se eleve em relação ao mundo, o que é impossível, sendo tal postura apenas experimentada por Deus. Nesse sentido, a maneira reflexiva da Arte pode se referir apenas a um recuo provisório, o que pode oportunizar um mínimo distanciamento em relação às nossas certezas para reexaminarmos o funcionamento do nosso cotidiano: A leitura nítida do mundo, e das coisas que o compõe, necessita de certa distância.

Não obstante, para que o mínimo afastamento seja possível, é também necessária uma mudança de atitude: é preciso dar um passo atrás, se afastando do cotidiano imediato para que o mundo passe a ser percebido, ainda de dentro, mas a partir das margens. Dado o automatismo do nosso modo de fazer e de viver, essa ruptura no automatismo talvez não pudesse ser experimentada por nós sem algo que desencadeasse essa quebra. Tais fraturas podem ser promovidas pelas Artes, assim como pela Filosofia, sendo essas capazes de, a partir do espanto, interromperem o fluxo automático e, assim, desencadearem uma suspensão provisória do cotidiano.

Este texto se dedica sobretudo à Arte e reconhece o poder que a Arte tem em relação a possibilidade de transformação das percepções dos sujeitos em relação ao cotidiano. Tendo isso em vista, a obra do artista gaúcho Daniel Acosta pode ser percebida como exemplares desse poder de revelação de mecanismos subjacentes e ocultos, como o funcionamento do nosso próprio corpo. Ao causarem uma espécie de estranhamento (ou mesmo sem saber que se está dentro ou diante de um trabalho de Daniel Acosta), suas obras colocam à prova a nossa relação com o mundo cotidiano e seus códigos.

O Giro

A obra de Daniel Acosta pode ser vista em espaços públicos e privados, nos limites do território nacional, assim como em muitos espaços internacionais, sendo um artista reconhecido sobretudo por problematizar os limites cultural e institucionalmente estabelecidos entre Arte, Arquitetura e Design, assim como entre objetos manuais e industrializados. Isso se reflete na visualidade e materialidade de suas obras, muitas delas protagonizadas pela fórmica, um material que se tornou parte de seu vocabulário. Assim como ela, o desenho dos veios da madeira, que serve de referência para a estampa de cada fórmica, é também parte integrante do idioma visual do artista, estando, essas linhas, presentes nos desenhos e gravuras de Acosta.

Tendo isso em vista, neste texto, serão apresentadas as obras *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), *Homens Nadando* (1995), *Horizonte Automático* (2001), *Clareira* (2004), *Riorotor* (2008) e *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade* (2017). Como pode ser observado, as datas entre parênteses revelam essas obras como amostras de momentos distintos da carreira do artista. Essas obras serão lidas individualmente, mas consideradas a partir de um procedimento comum: o giro. Isto é, uma vez percebido o gesto de giro no aparente momento inicial da obra, ele será considerado como porta de entrada e, ao mesmo tempo, como linha guia para a amarração dessas obras, aparentemente tão dispareces e distintas umas das outras. Além disso, as imagens confirmarão um caráter plural da produção de Daniel Acosta, que não se interessar por (para não dizer, não se limitar a) uma única linguagem. Vemos esculturas de gesso; objetos de parede feitos em fórmica; fotografias; desenhos em papel vegetal; objetos giratórios que podem fazer referência aos antigos

Panoramas; o vazio do ambiente preenchido por uma plataforma giratória etc. Assim, por mais que, por vezes, se tente definir Daniel Acosta como um escultor, sendo alegado que suas obras são sempre direcionadas ao ou estabelecem uma relação com o corpo (mas quais não seriam endereçadas ao corpo?), Acosta será aqui considerado, de maneira mais abrangente, como artista. Esse gesto reforça seu aparente intento de problematizar as fronteiras entre as linguagens e alcunhas que se definiu, no Ocidente, ao longo da História da Arte.

Primeiro Giro: *Elementos Ornamentais Autônomos*, 1993



Figura 1. Daniel Acosta, *Elementos Ornamentais Autônomos*, 1993. Gesso. 30 x 70 ø cm; 50 x 30 x 20 cm; 40 x 80 x 25 cm. Fonte: Acervo documental do artista.

Entre os trabalhos iniciais de Daniel Acosta, destacam-se os que devolvem o espectador aos canteiros de obras e oficinas de ornamentos, a exemplo de *Elementos Ornamentais Autônomos*, de

1993 (Figura 1). Esse trabalho, evidentemente, dá um novo significado aos elementos ornamentais tão comuns nas paredes e tetos da Arquitetura Eclética do século XIX, estilo tão presente em cidades, como as gaúchas, Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande, as quais, então, alcançaram um importante patamar econômico.

Para a produção dessa obra, o artista se vale de método semelhante ao empregado pelos antigos artesãos responsáveis pela confecção dos ornamentos feitos para serem afixados nas caixas murais: uma forma de barro é moldada por um perfil metálico ou de madeira que, afixado em um eixo, gira e desbasta o bloco de barro, imprimindo nele, o desenho do perfil. Uma vez criado o negativo, o gesso é derramado nessa forma e, depois de seco, desenformado. O gesto de “girar”, nesse caso, está presente na confecção da forma do elemento ornamental. Esse elemento se torna autônomo, pois ao ser colocado no chão, fora do lugar usual (onde exerceia a função de ornamentar), ele nada ornamenta senão a si próprio.

A reconfiguração do lugar do ornamento provoca um estranhamento em seus espectadores, a começar pelo título, “elementos ornamentais autônomos”, que parece conduzir a algo contraditório, pois ornamento parece exigir sempre um complemento. Ornamento é sempre ornamento de algo, sendo um adorno e, raramente, a parte estrutural do edifício. Os ornamentos apenas o são porque são percebidos no local por eles ornamentados, em um contexto e configuração que agregam imponência àquele lugar. Isso ocorre a partir de uma relação de interdependência estabelecida entre a coisa-ornamental e o lugar-a-ser-ornamentado. Por isso, um “ornamento autônomo” já soa estranho ao ouvido cotidiano. Estranhamento esse que, potencialmente, pode nos levar a meditar sobre tais objetos, os quais nos transportam a um tempo longínquo da cidade. (Noble, 2022, p.73).

É justamente aí que reside o potencial da obra de Daniel Acosta: ao trazer tais objetos à superfície da vida, realocando-os em um contexto aparentemente alheio de seu uso original, Acosta parece realizar um duplo deslocamento, ou seja, seus objetos são deslocados do seu tempo e do seu espaço.

Segundo Giro: *Homens Nadando*, 1995



Figura 2. Daniel Acosta, *Homens Nadando*, 1995. Madeira e fórmica.
308 x 122 x 1 cm. Fonte: Acervo documental do artista.

Entre os primeiros trabalhos feitos pelo artista com fórmica, destaca-se *Homens Nadando* (1995), obra que consiste em uma chapa de madeira com aplicação de fórmica padrão pau-ferro, nas suas medidas originais de fábrica. Essa chapa, no entanto, tem como diferencial em relação às demais, um pequeno quadrado, de aproximadamente 30 cm, cortado no centro da obra. Esse quadrado se destaca não apenas pela sutil marca de corte, mas principalmente pelo sentido das linhas que mimetizam os veios da madeira padrão pau-ferro. Assim como na obra anterior, também essa é fruto do giro, que ocorre após o corte do quadro. É então efetuado o giro de 90° em sentido horário e esse

simples procedimento se torna responsável pela definição de uma figura sobre um fundo e, pelo sentido das linhas, sugere a verticalidade dessa figura (nem vertical, nem horizontal, porque quadrada) sobre o fundo horizontal, destacado pela apresentação da chapa (no sentido horizontal) e reforçado pela direção das linhas. Nessa obra, Daniel Acosta problematiza a relação figura-fundo através do giro de uma parte da obra, gerando uma descontinuidade na direção de parte de sua textura.

Terceiro Giro: *Horizonte Automático*, 2001



Figura 3. Daniel Acosta, *Horizonte Automático*, 2001. Fotografia.
240 x 160 cm. Fonte: Acervo documental do artista.

A fotografia intitulada *Horizonte Automático* (2001) é outra obra em que o “giro” é, mais uma vez, o procedimento fundamental para sua confecção.

Nesse caso, uma enorme árvore tombada no pampa gaúcho, com o giro, é recolocada de pé. No entanto, sendo impossível erguer a árvore com as próprias mãos, o artista gira a fotografia, fazendo, mais uma vez, o impossível para mãos humanas: inclinar a paisagem. Com o giro, e a árvore caída então vista em pé, a linha do horizonte, igualmente horizontal (em formato paisagem), se torna uma diagonal cortante que coloca a árvore dividida entre o céu e a terra. Sendo apresentada nessa posição, a obra convida o espectador mais incomodado com aquele estranhamento, a girar a cabeça para a direita e voltar ao cotidiano e confortante horizontal imposto pela linha do horizonte. Assim, ao nos reapresentar ao cotidiano, porque de um outro modo, o artista nos proporciona a reflexão sobre o que nos é apresentado como uma regra, isto é, a nossa relação com a linha do horizonte e, portanto, com a gravidade e, nesse sentido, com as próprias condições para que seja possível a vida na terra.

Quarto Giro: Clareira, 2004

Além de objetos escultóricos e fotografias, a produção de Daniel Acosta também é composta por desenhos. Muitos desses trabalhos são confeccionados em papel vegetal, e igualmente, muitos deles fazem referência a um dos materiais mais utilizados pelo artista, os múltiplos e mais famosos padrões de fórmica das décadas de 70 e 80 do século XX. Um desses padrões foi empregado pelo artista para a criação de Clareira, desenho que representa uma silhueta que pode suscitar as mais diversas interpretações, tendo sido feito a partir da fotografia de um gazebo de praia. Segundo relato do próprio artista, o desenho é um decalque das linhas que mimetizam os veios da madeira e estampam o padrão da fórmica. De maneira semelhante ao procedimento usado na obra *Homens Nadando* (1995), em Clareira, o fundo é decalcado “passando por cima” das linhas da fórmica em sentido horizontal e, a figura, é decalcada “passando por cima” das linhas da fórmica em

sentido horizontal. Para isso, o translúcido papel vegetal precisa ser girado, girando também o sentido das linhas/veios que preenchem e diferenciam figura e fundo.

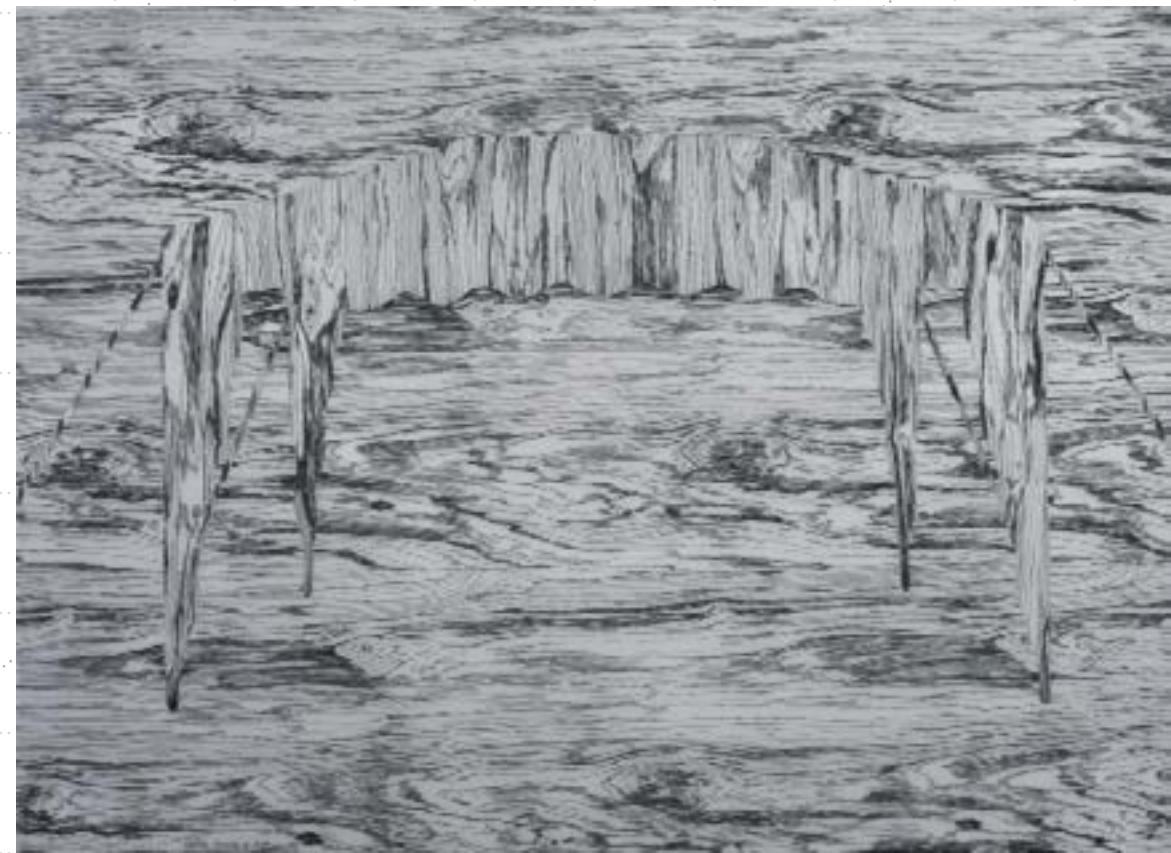


Figura 4. Daniel Acosta, *Clareira*, 2004. Grafite e papel vegetal.
110 x 160 cm. Fonte: Acervo documental do artista.

Quinto Giro: Riorotor, 2008

Riorotor é uma obra que congrega desenho e objeto, tendo sido feita especificamente para a exposição denominada Quase Líquido, curada por Cauê Alves. O trabalho foi exposto no Itaú Cultural e financiado pela mesma instituição. Fazendo, mais uma vez, referência a *Homens Nadando*, a obra, desta vez, cita aquele trabalho pelo desenho interno ser o exato vetor de uma chapa padrão pau-ferro tal como saída da indústria, no entanto, o tamanho de 3,08 x 120 cm (dimensões

originais de fábrica), foi ampliado e montado de maneira a formar um padrão de 16 metros impresso em um tecido. *Riorotor* é uma obra que pode nos remeter aos antigos panoramas, ambientes pintados e muito frequentados ao longo do século XIX, na Europa.



Figura 5. Daniel Acosta, *Riorotor*, 2008. Alumínio, tecido com padrão de madeira, rodinhas, trilho, motor, acrílico e fluorescentes. 270 x 500 ø cm. Exposição: Quase Líquido, no Itaú Cultural. Fonte: Acervo documental do artista.

Mais uma vez, o giro é parte essencial dessa obra, pois desde o formato circular com uma porta de entrada (que pode lembrar um frame fotográfico) e uma lâmpada circular centralizada no teto vazado da estrutura, passando pelo giro da estrutura circular, tudo gira em torno dessa estrutura centralizada pela luz também circular. Assim, *Riorotor* parece inaugurar o uso do giro em obras efetivamente tridimensionais, ambientes que proporcionam uma desestabilização

do corpo. Essa desestabilização é reforçada pelo fato de a porta/frame mudar de lugar e fazer com que, quem entre, saia noutro lugar da mostra, sendo espectador do dentro (vetor do padrão da fórmica pau-ferro) e do fora (a exposição em que a obra está dentro). Assim, *Riorotor* configura-se como uma sala redonda dentro da sala de exposição cônica.

Sexto Giro: *Rotorama – Sistema De Giroreciprocidade*, 2017



Figura 6. Daniel Acosta, *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade*, 2017. MDF, compensado, pinus, laminado camarú, ferro, motor e adesivo recortado. 40 x 1500 ø cm. Fonte: Acervo documental do artista.

Concluímos esse pequeno giro em torno dos trabalhos produzidos até então, por Daniel Acosta, com *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade*, uma de suas obras de maior repercussão porque feita especificamente para o famoso octógono da Pinacoteca do Estado

de São Paulo. Feito em compensado, pínus e laminado camaru, esse trabalho tem um recorte circular de 1500 cm de diâmetro no centro da obra, sob a qual se encontra um motor, além de trilhos e ferragens que compõem a estrutura interna da obra.

Ainda que possamos associar a palavra Rotorama à “autorama” ou mesmo à “pindorama”, termo este de origem tupi e associado “à região das palmeiras pindó”; o termo rama, quando associado ao grego, provém de hórama, relacionado ao que se revela, ao que se descortina, à vista. Por isso, panorama está vinculado “ao todo que se descortina”, à “visão do todo”. Esse termo foi proposto pelo pintor escocês Robert Barker (1739-1806) para denominar suas pinturas produzidas em Edimburgo, Escócia, em torno de 1792. Nesse sentido, talvez Rotorama (Rotor + hórama) pode ser entendido como “visão do movimento” ou “visão em movimento”. (NOBLE, 2022, p.106).

Assim como *Riorotor*, *Rotorama* também completa o giro em torno do próprio eixo ao longo de oito minutos. No entanto, se em *Riorotor* assistíamos a obra girar, sendo, sobretudo, agentes passivos, em *Rotorama*, estamos em cima da obra, sendo agentes passivos, mas também ativos, no momento em que atentamos ao sentido estético e estésico proporcionado pela interação com ela, estando ora na plataforma giratória, ora na margem fixa. Assim como em *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), somos convidados a prestar a atenção ao chão, sendo a obra não os que está sobre o chão, mas “o próprio chão”, restando aos espectadores, verem a si próprios, interagirem entre si e, se relacionarem enquanto interagem com a obra, vendo o espaço expositivo vazio, estando sobre o espaço expositivo e, igualmente, sobre a obra: Girando.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ANDRADE, Érico. **Negritude sem identidade**. São Paulo: N-1, 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- ERNST, Max. **Escrituras**. Barcelona: Polígrafa, 1982.
- FUENTES, Carlos. **A fronteira de cristal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FOUCAULT, M. **Dits et écrits – 1954-1988**. V4. Paris : Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, M. **Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs**. Paris : Gallimard, 2006.
- GAILLE, Marie. Exister comme personne. **Le Journal CNRS**. Paris: CNRS, 2016. In: <https://lejournal.cnrs.fr/billets/exister-comme-personne>. Acesso em: 30 set. 2024.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GLISSANT, Édouard. **Tratado do todo-mundo**. São Paulo: N-1 edições, 2024.
- HEINICH, Nathalie. **De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique**. Paris : Gallimard, 2012.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020.
- HONNETH, Axel. **La lutte pour la reconnaissance**. Paris : Folio, 2000.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação. Episódios do racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator**. Ver, fazer, ver. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.