

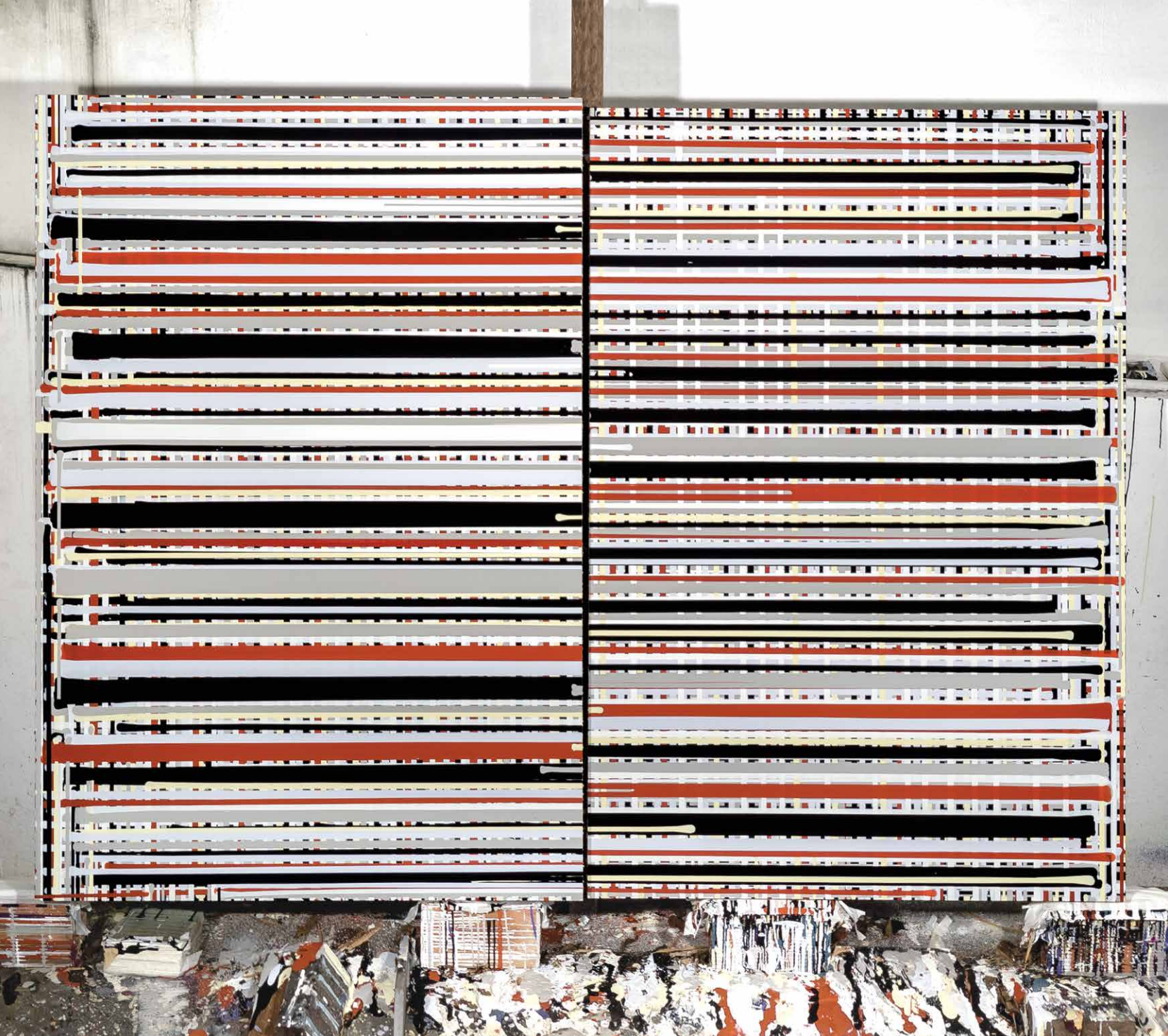


Daniel Feingold pinturas

12 DE DEZEMBRO DE 2017 A 31 DE JANEIRO DE 2018

Daniel Feingold pinturas

CASSIA BOMENY
GALERIA



Daniel Feingold: a primazia do suporte

Frederico Morais

“A arte não é uma crise de nervos.”

Brancusi

A obra que Daniel Feingold vem realizando há cerca de três décadas, de modo extremamente coerente no que tange à sua impecável metodologia de trabalho e consistência intelectual, o afasta dos modismos estéticos e consequentemente do marketing promocional, que costuma devastar a produção de tantos artistas.

Vou me ater aqui no curto espaço desta apresentação de sua mostra, a dois aspectos da plástica de Feingold: a questão artesanal e a do suporte material da obra de arte. Parece pouca coisa, mas não é.

Mário de Andrade, ao proferir a aula inaugural dos cursos de filosofia e de arte da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, em 1938, sobre o tema “O artista e o artesão”, afirma, logo de saída: “Todo artista tem que ser ao mesmo tempo artesão”. E acrescenta: “Artista que não seja bom artesão não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode ser artista bom. E desde que vai se tornando verdadeiramente artista, vai concomitantemente se tornando artesão”. Cinco anos depois (1943) retomando a tese principal de sua aula magna, o autor de *Macunaíma*, burila mais o conceito dizendo

que “Arte não quer dizer bem feito, mas fazer melhor”. E esse fazer melhor cada vez mais consistente, vai deixando de ser apenas habilidade manual para se transformar em uma técnica depurada ou mesmo em requintada elaboração intelectual. Com efeito, Pollock dizia que “A técnica é o resultado de uma necessidade” e que “novas necessidades exigem novas técnicas”. Como o *dripping* na realização de suas pinturas, cobrindo *all over* a tela deitada no chão.

Filho de um ourives, Daniel Feingold, foi surfista na juventude, tornando-se em seguida um construtor de pranchas, inicialmente, cuidando apenas da forma, e pouco a pouco, da totalidade do processo de produção, que é sempre artesanal. Arquiteto diplomado integrou equipes em escritórios de arquitetos, mas nunca chegou a elaborar projetos próprios. Frequentou algum tempo a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, estudou filosofia e morou por mais de uma década em Nova York onde fez mestrado no Pratt Institute. Em sua demorada permanência nos EUA, onde chegou a expor individual e coletivamente, pôde ver e estudar demoradamente o melhor da arte norte-americana — a abstração anterior à explosão da *pop art*.

Estrutura #26, 2017 | 190 × 130 × 10 cm | 190 × 130 × 5 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Structure #26, 2017 | 190 × 130 × 10 cm | 190 × 130 × 5 cm, diptych | enamel on synthetic fabric

De volta ao Rio de Janeiro, montou seu ateliê-residência no bairro de Laranjeiras. O ateliê propriamente dito parece mais um depósito de materiais com dezenas de latas de esmalte industrial, que ele lança sobre telas de “terbrim”, usando não os tradicionais pincéis, mas o próprio bico dos frascos ou canaletas para que o esmalte escorra verticalmente e de forma controlada.

Quando se trata de papéis, Feingold faz uso de grande variedade de materiais, superpondo faixas coloridas, ou como em fascinante série negra, ainda em curso, provocando com seus instrumentos de trabalho, que não raro também usa de forma pouco ortodoxa, ranhuras, incisões, manchas ou grafismos que se contrapõem a formas-signos vigorosas e intrigantes.

“A arte é um processo. Não é um esguicho.”
Abraham Moles

Na tradição ocidental, a pintura é por princípio um objeto portátil e vendável, que permanece negado por uma visão cultural que descarta sua materialidade, em benefício somente da imagem. De acordo com essa tradição, a superfície surge como uma espécie de encenação, cujas regras são ditadas por uma elite cultural e socialmente privilegiada. Objeto de culto religioso na Idade Média e humanista

no Renascimento, persistiu até meados do século passado como tema para especulações intelectuais e/ou comerciais.

Jean Clair, no capítulo dedicado ao exame do suporte em seu livro *Art en France* (Editora Chêne, 1972), observa que se na tradição ocidental, a pintura é, de início, uma tela preparada estendida sobre um chassi, em seguida recoberta por pigmentos, “ela é negada enquanto objeto, por um olhar cultural, que negligencia sua materialidade, considerando apenas a imagem fenomênica que ela propõe nos limites de uma representação em duas dimensões”. É a tal “janela aberta” referida por Lévi-Strauss, que via no modelo reduzido, isto é, no quadro, “o tipo mesmo da obra de arte, cuja virtude intrínseca é compensar a renúncia às dimensões sensíveis pela aquisição de dimensões inteligíveis”.

Dois anos antes da publicação do livro de Jean Clair, realizara-se no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, a primeira exposição de um novo grupo de artistas, batizado Support-Surface. Curiosamente, mesmo sendo possível apontar na própria França alguns antecedentes para o novo grupo, a influência decisiva veio do exame da produção de artistas dos Estados Unidos que praticavam a chamada “arte do real”, como, entre outros, Ad Reinhardt, Morris Louis, Elsworth Kelly, Kennnet Noland, Jasper Johns e Sol Lewitt.

Uma nova história da pintura começava a ser escrita, tendo como base a afirmação da materialidade do quadro e não

mais o ilusionismo da imagem, evitando-se, assim, a dicotomia suporte-superfície. Em sua demorada permanência em Nova York, Feingold teve muitas oportunidades de ver e analisar a obra desses artistas, sendo indiscutível a influência que os quatro últimos exerceram sobre o nosso artista na formulação e execução de uma obra potente e inovadora.

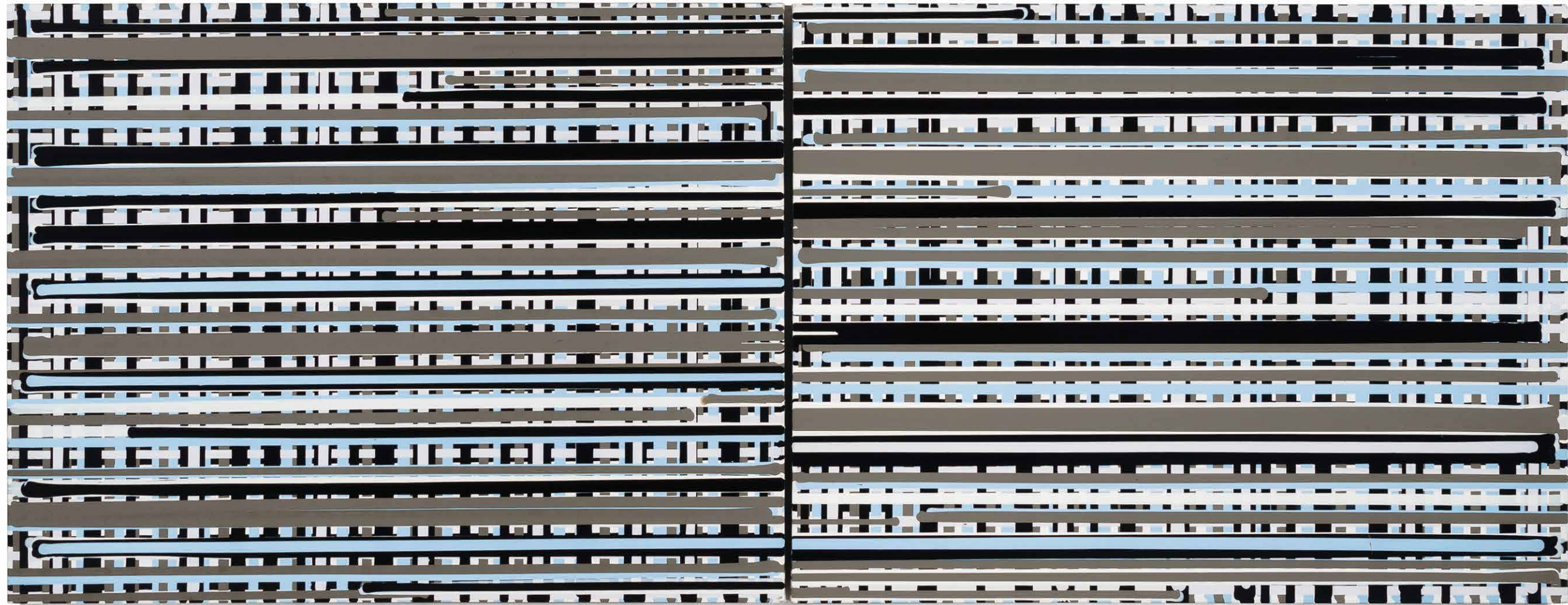
Não é por acaso, também, que Feingold tenha descartado o emprego de matérias-primas, ferramentas e técnicas tradicionais como óleo, vinil, acrílica, pincéis ou espátulas na realização de suas pinturas, optando por usar o esmalte sintético sobre um tecido mais encorpado e resistente, o “terbrim”, não sem antes criar na própria embalagem metálica do produto uma espécie de canaleta que lhe permite controlar a quantidade da matéria a ser liberada e, simultaneamente, impedir que ela se esgarce comprometendo a precisão de seu percurso — que é sempre o de uma queda — na definição das linhas que atravessam o suporte de um extremo a outro.

Um visitante mais apressado ou menos atento às sutilezas de sua obra, talvez não se dê conta de que seus quadros não se esgotam nos limites da superfície plana que têm à sua frente. Não porque careçam de molduras, mas porque esse plano costuma ser dobrado nos seus quatro lados. E a rigor poderia prosseguir por trás — o que seria um desperdício, um lesa-prazer. Assim como se juntar a outro, como já aconteceu. Ou outros mais, iguais ou

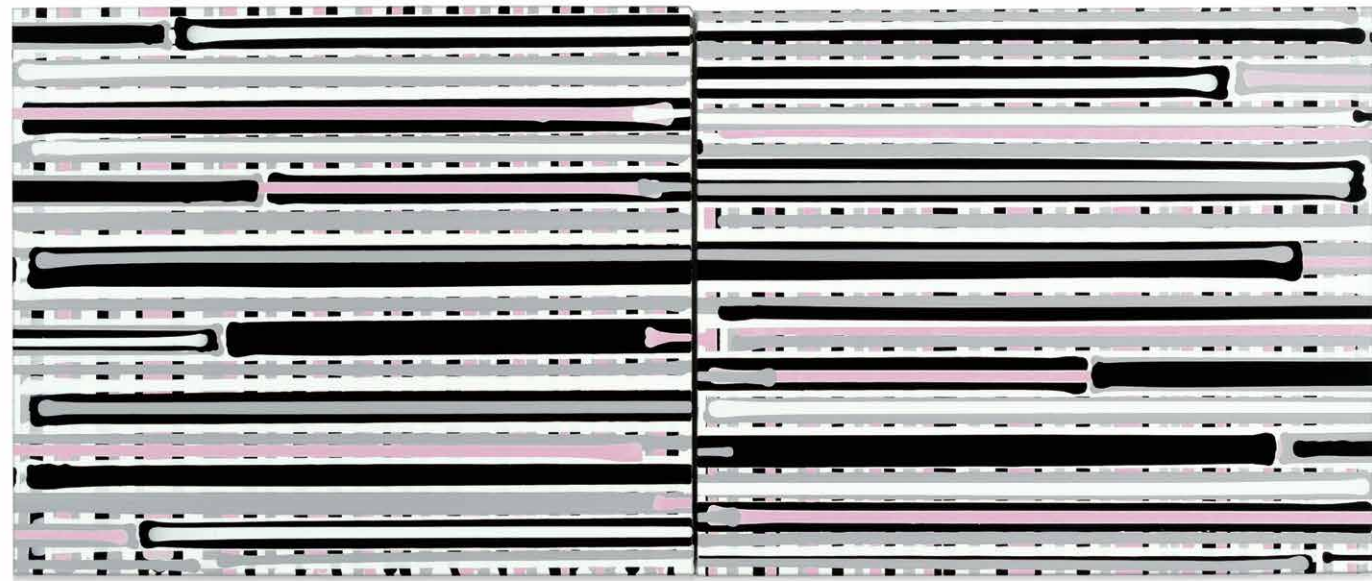
parecidos, mantendo-se a mesma estrutura linear, porém mudando-se cores. O ponto de encontro entre elas criando módulos, ou apenas uma pausa, uma fresta, um ponto de fuga, parte de um jogo de simetrias e assimetrias. Ou indefinidamente—cobrindo paredes de corredores, túneis, dando a volta ao mundo, quem sabe.

Nos trabalhos que integram a série *Espaço empenado*, de 2003, estando sua face mais visível totalmente coberta por “grafismos”, além de dividida em três módulos de diferentes tamanhos, o menor deles alteando-se sobre os demais, é fácil perceber a definitiva não distinção entre suporte e superfície. A janela que estava aberta, permitindo-nos evadir da obra, foi fechada. Só nos resta olhá-la e pensar. Pensar e olhá-la. Algo foi acrescentado ao mundo. Que, sem dúvida alguma, ficou melhor.

“Quando vivi num mosteiro zen no Japão” — conta o pintor norte-americano Mark Tobey, em um depoimento de 1975 — “foi-me dado para meditação um desenho ‘sumi’, no qual se via um amplo círculo traçado com um pincel grosso. O que era aquilo? Todos os dias eu ficava observando-o. Era a anulação do meu ego? Era um verso em que podia perder o meu eu? Talvez não percebesse o seu lado estético. Escapavam-me os belos traços do pincel, que ao olho de um especialista oriental revelariam muito sobre o caráter de quem o havia pintado. Contudo, depois de minha permanência naquele lugar notei que possuía novos olhos”.



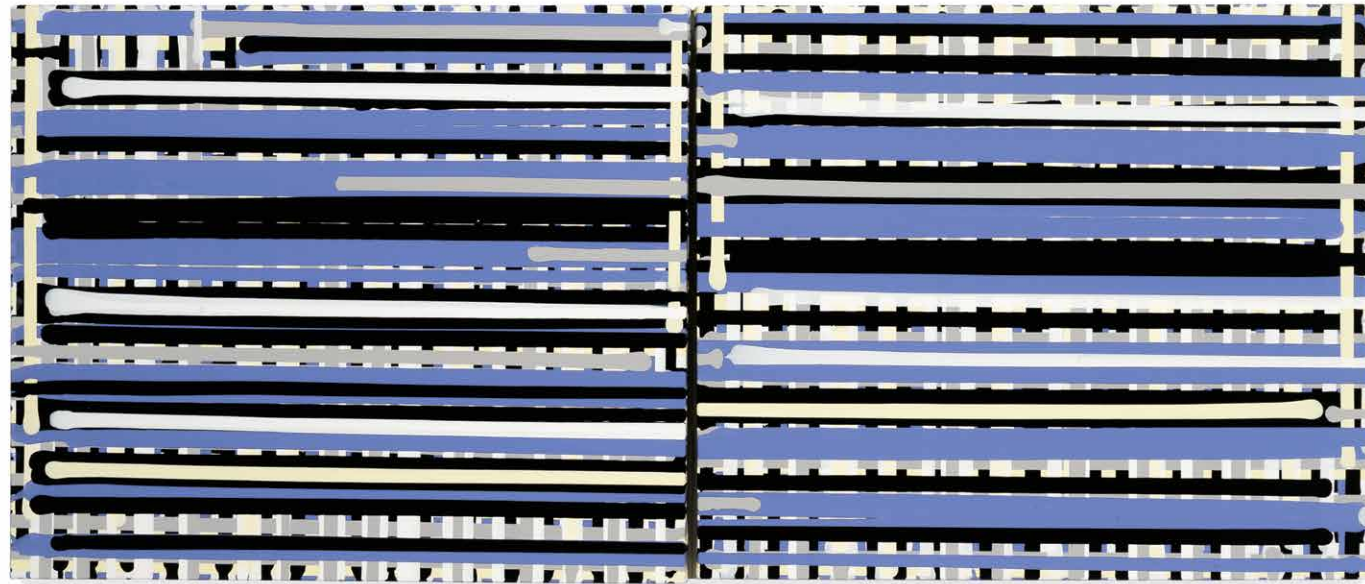
Estrutura #17, 2016 | 100 x 130 x 10 cm | 100 x 130 x 10 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Structure #17, 2016 | 100 x 130 x 10 cm | 100 x 130 x 10 cm, diptych | enamel on synthetic fabric



Estrutura #27, 2017 | 60 x 75 x 5 cm | 60 x 75 x 3 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Structure #27, 2017 | 60 x 75 x 5 cm | 60 x 75 x 3 cm, diptych | enamel on synthetic fabric

> Estrutura #05, 2013 | 220 x 140 x 10 cm | 220 x 140 x 10 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Structure #05, 2013 | 220 x 140 x 10 cm | 220 x 140 x 10 cm, diptych | enamel on synthetic fabric

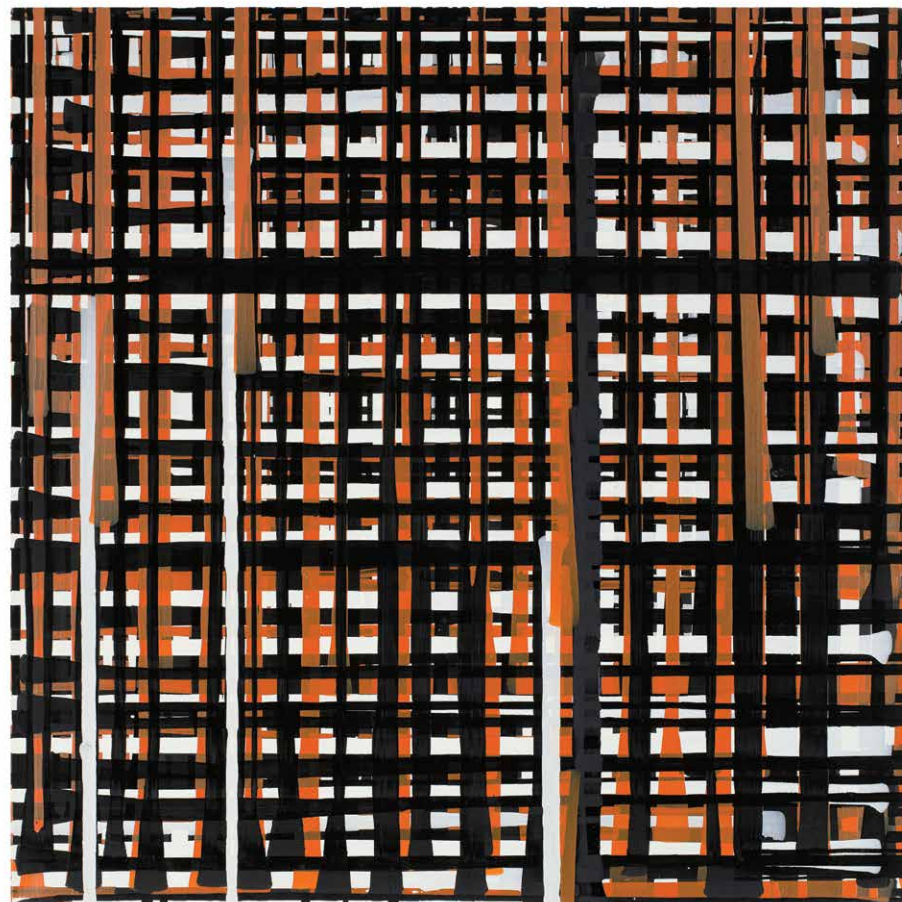




Estrutura #23, 2017 | 50 x 60 x 5 cm | 50 x 60 x 2,5 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Structure #23, 2017 | 50 x 60 x 5 cm | 50 x 60 x 2,5 cm, diptych | enamel on synthetic fabric



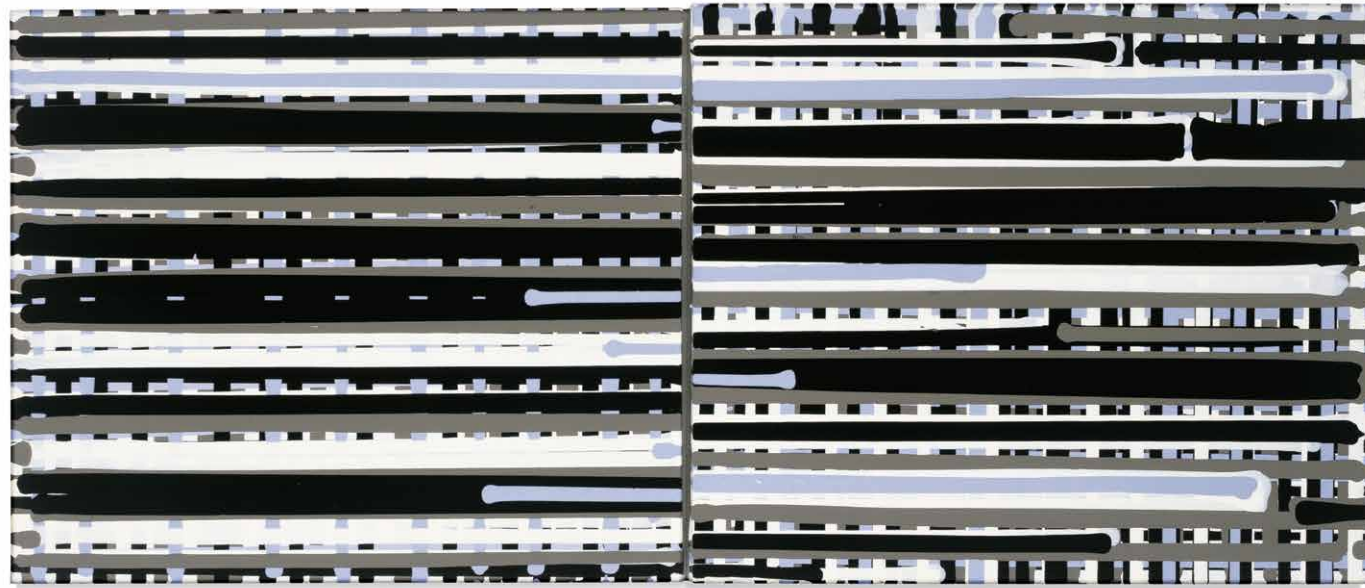
Estrutura #25, 2017 | 50 x 60 x 5 cm | 50 x 60 x 2,5 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Structure #25, 2017 | 50 x 60 x 5 cm | 50 x 60 x 2,5 cm, diptych | enamel on synthetic fabric



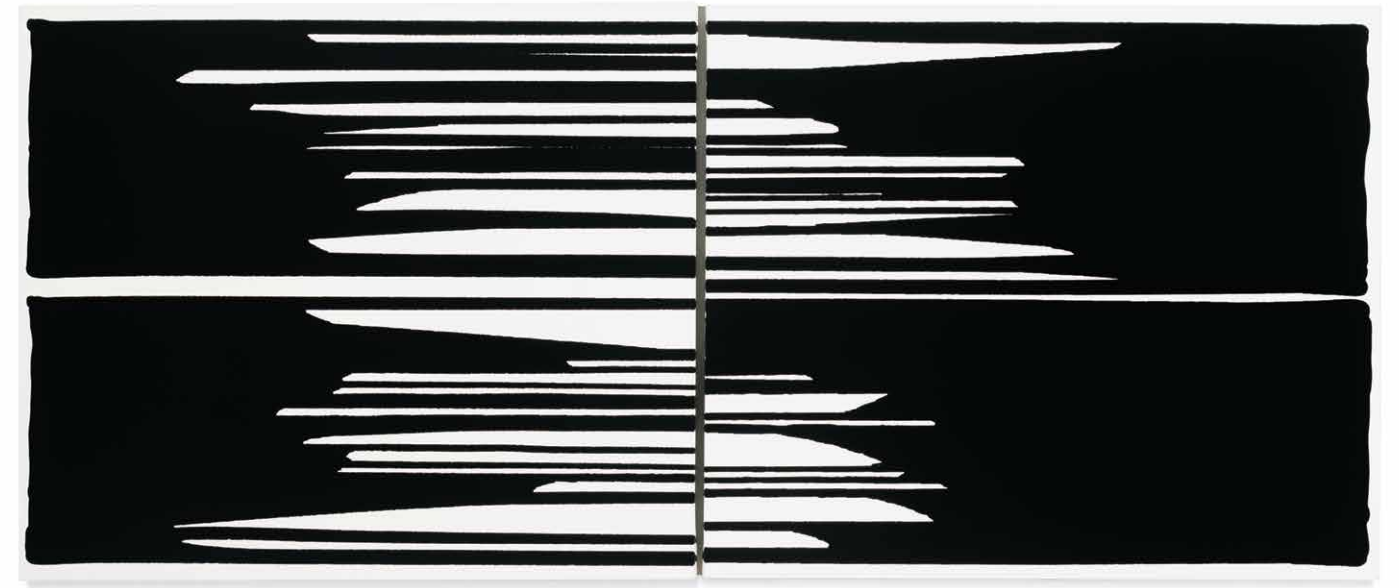
Sócrates na Alice, 2012 | 100 x 100 x 10 cm | esmalte sintético sobre terbrim
Sócrates na Alice, 2012 | 100 x 100 x 10 cm | enamel on synthetic fabric



Estrutura #22, 2017 | 50 x 60 x 5 cm | 50 x 60 x 2,5 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Structure #22, 2017 | 50 x 60 x 5 cm | 50 x 60 x 2,5 cm, diptych | enamel on synthetic fabric



Estrutura #21, 2017 | 50 × 60 × 2,5 cm | 50 × 60 × 5 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Structure #21, 2017 | 50 × 60 × 2,5 cm | 50 × 60 × 5 cm, diptych | enamel on synthetic fabric



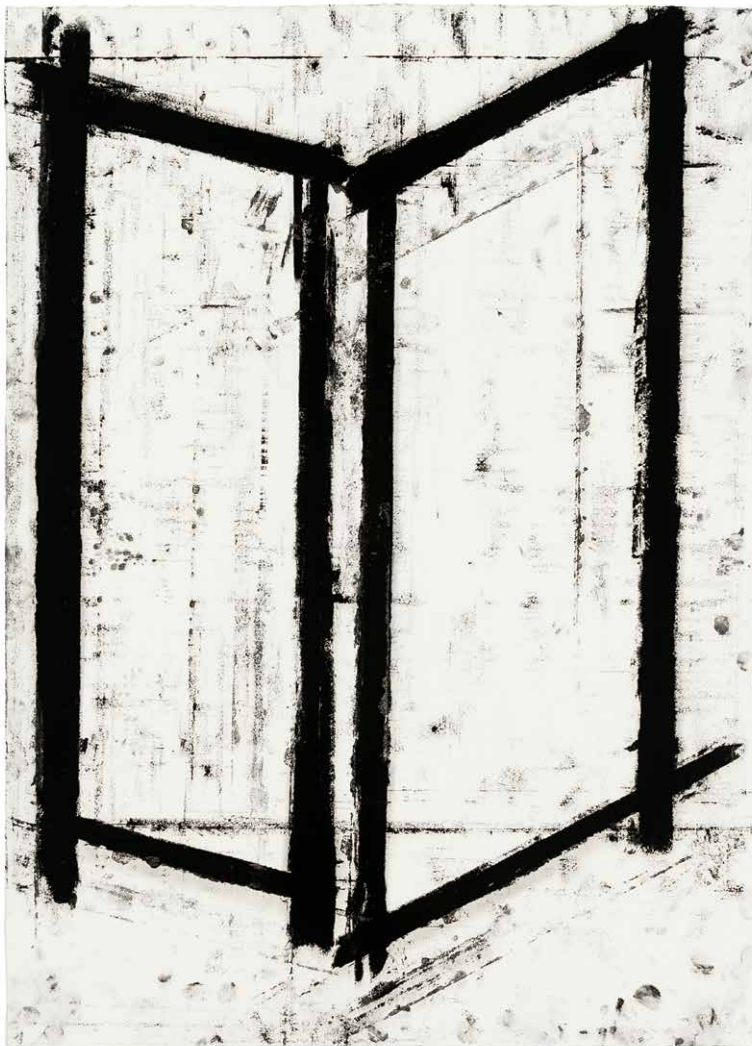
Yahweh #22, 2017 | 60 × 75 × 5 cm | 60 × 75 × 3 cm, diptico | esmalte sintético sobre terbrim
Yahweh #22, 2017 | 60 × 75 × 5 cm | 60 × 75 × 3 cm, diptych | enamel on synthetic fabric



Construto #01, 2017 | 107 x 78 cm | bastão óleo sobre papel
Construto #01, 2017 | 107 x 78 cm | oilbar on paper



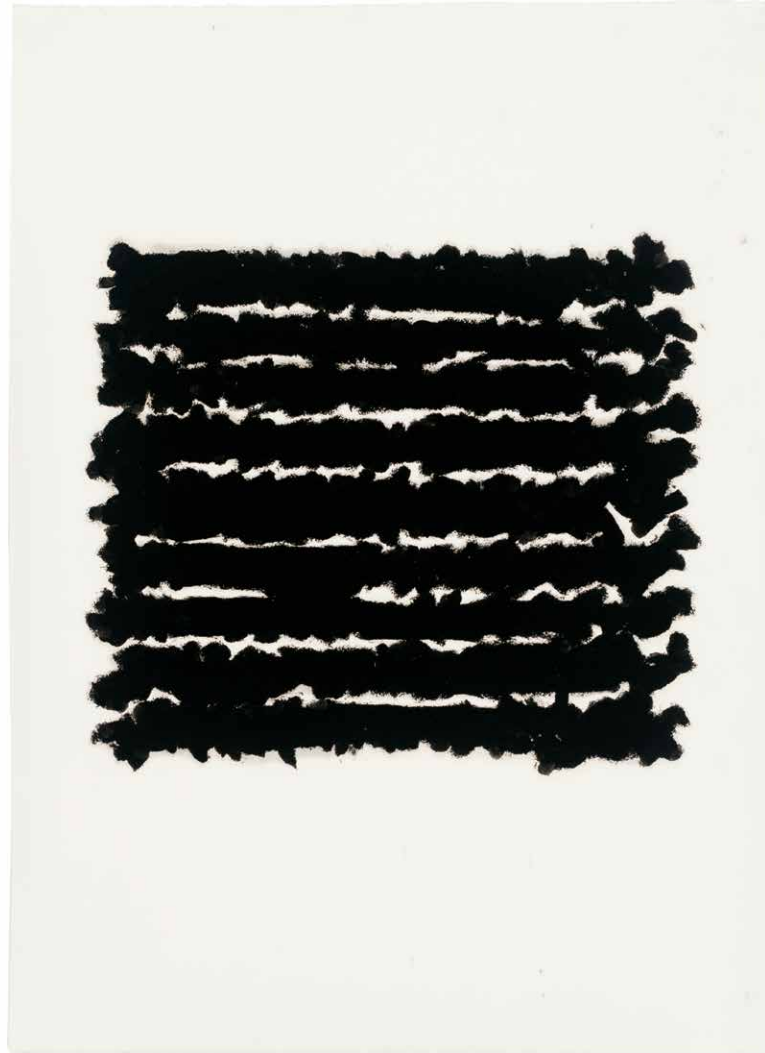
Construto #02, 2017 | 107 x 78 cm | bastão óleo sobre papel
Construto #02, 2017 | 107 x 78 cm | oilbar on paper



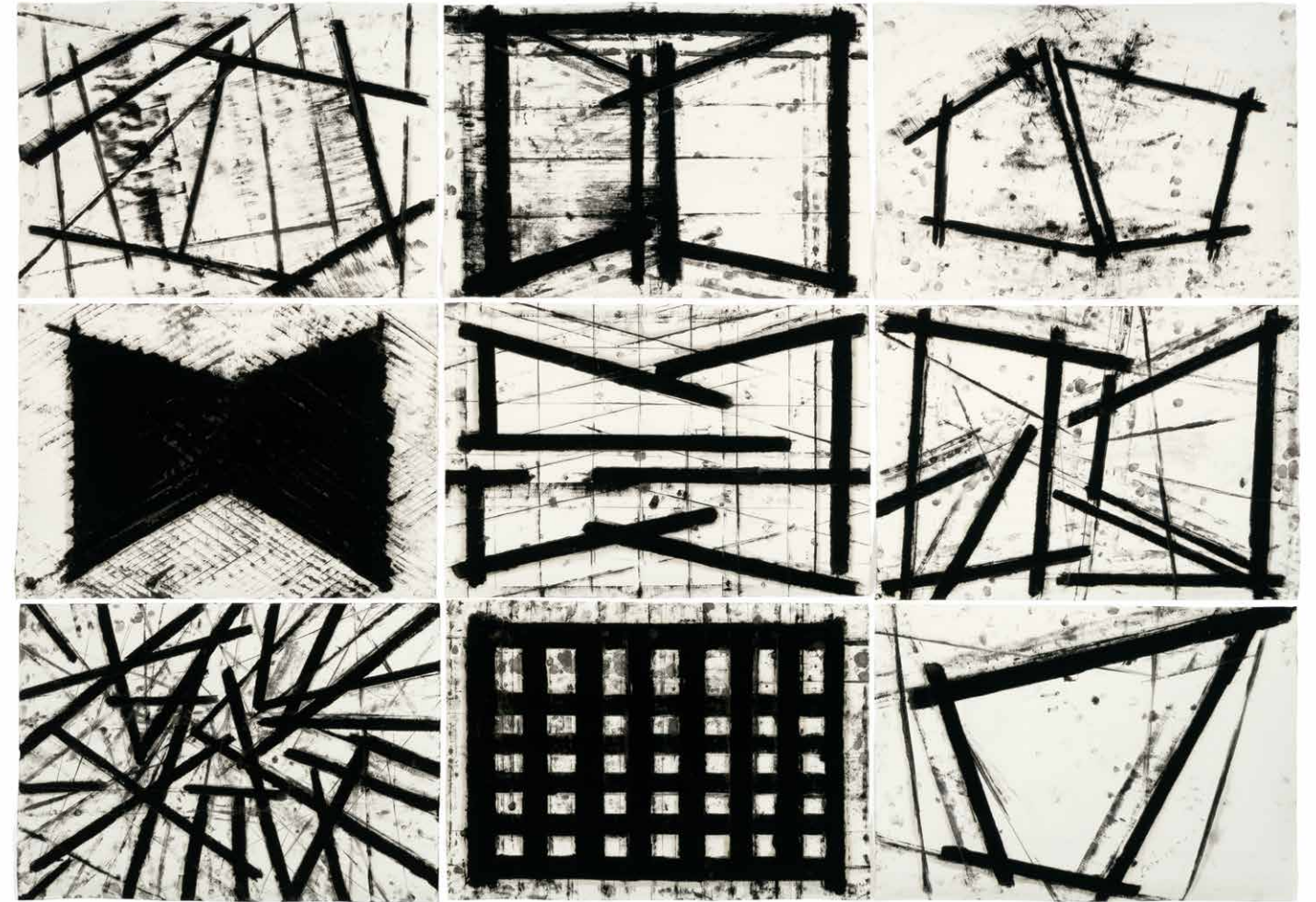
Noturno #11, 2017 | 61 x 45 cm | bastão óleo sobre papel
Noturno #11, 2017 | 61 x 45 cm | oilbar on paper



Noturno #12, 2017 | 54 x 78 cm | bastão óleo sobre papel
Noturno #12, 2017 | 54 x 78 cm | oilbar on paper



Noturno #10, 2017 | 61 x 45 cm | bastão óleo sobre papel
Noturno #10, 2017 | 61 x 45 cm | oilbar on paper



Série Noturno (#01 – #09), 2017 | 45 x 61 cm | bastão óleo sobre papel
Noturno Series (#01 – #09), 2017 | 45 x 61 cm | oilbar on paper

Daniel Feingold: The medium’s primacy

Frederico Morais

The work Daniel Feingold has been conducting for nearly three decades, in an extremely coherent manner regarding his impeccable work methodology and intellectual consistency, leads him apart from the aesthetical fads and, therefore, from the promotional marketing that usually devastates the production of so many artists.

I shall limit myself in the short space of this show presentation, to two aspects of Feingold’s art: the artisanal matter and the material medium of the work of art. It may not seem like much, but it is.

When delivering the inaugural class of the Philosophy and Art courses of the *Universidade do Distrito Federal*,¹ in Rio de Janeiro, in 1938, on the theme “The artist and the craftsman”, Mario de Andrade asserted at the outset: “Every artist must be simultaneously a craftsman”. And he added: “it’s not that an artist that isn’t a good craftsman can’t be an artist, (psychologically, he can), but he can’t be a good artist. And since he gradually becomes a real artist, he simultaneously becomes a craftsman”. Five years later, resuming the main thesis of his master lecture, the author of *Macunaíma*, sharpens the concept stating that “Art doesn’t mean well done, but doing better”. And *doing better* in an increasingly more consistent manner, ceased to be just a manual ability, and transformed itself in a sharp technique or even in a sophisticated intellectual elaboration. Indeed, Pollock used to say that “The technique is born out of necessity” and that “new needs need new techniques”. Just like the *dripping* in the making of his paintings, covering the canvas *all over*, laid on the floor.

Daniel Feingold is the son of a goldsmith, in his youth, he was a surfer, later becoming a surfboard builder, at first just managing shape, and little by little mastering the totality of the production process, that is always artisanal. A graduate architect, he integrated

staffs in architectural bureaus, but never elaborated his own projects. He attended for some time the *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*,² in Rio de Janeiro, studied philosophy and lived for over a decade in New York, where he earned a master’s degree at Pratt Institute. During his stay in the US, where he came to exhibit in solo and group shows, he saw and studied at length the best of the North American art – the abstraction former to the *pop art* explosion.

Back in Rio de Janeiro, he set up his home studio in Laranjeiras neighborhood. The studio *per se*, seems more like a storage for materials with dozens of cans of industrial enamel that he throws over the “terbrim”³ canvas, not using the traditional paint brush, but the can’s nozzle or a channel so that the enamel drains vertically in a controlled way. When it comes to paper, Feingold uses a great range of materials, overlapping colored banners, or as in his fascinating ongoing *black series*, provoking with his work instruments, that he often uses in an unorthodox manner, slots, incisions, stains or graphics contrasting with vigorous and intriguing sign-forms.

“Art is a process. Not a squirt”
Abraham Moles

In western tradition, painting is *per se* a portable and marketable object, that remained denied by a cultural vision that discards its materiality, in benefit of the image. According to this tradition, the surface appears as a sort of staging, whose rules are dictated by a cultural and socially privileged elite. As a cult object in the Middle Ages and humanist object during the Renaissance, it remained until mid-last century a theme for intellectual and/or commercial speculations.

“Art isn’t a mental breakdown.”
Brancusi

Jean Clair, in a chapter devoted to the exam of the medium in his book *Art en France* (Chêne editions, 1972), points out that in western tradition, painting is, from the start a prepared canvas, laid on a stretcher, and subsequently covered in pigments, “it’s denied as an object, by a cultural gaze, that neglects its materiality, considering only the phenomenical image that it proposes in the limits of a representation in two dimensions. Thus the “open window” referred by Lévi-Strauss, that saw in the reduced model, that is, in the painting, the same kind of work of art, whose “intrinsic virtue is to compensate for the renunciation of sensible dimensions by the acquisition of intelligible dimensions”.

Two years before the publishing of Jean Clair’s book, the first exhibition of a new group of artists took place at the *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris*, called *Supports/Surfaces*. Interestingly, even if it was possible to point out some predecessors to the new group in France, the decisive influence came from the exam of the production of artists from the United States that practiced the “art of the real” such as, among others, Ad Reinhardt, Morris Louis, Elsworth Kelly, Kennet Noland, Jasper Johns and Sol Lewitt.

A new history of painting began to be written, based on the affirmation of the materiality of the canvas and no longer on the illusionism of the image, thus avoiding, the dichotomy *medium-surface*. During his long stay in New York, Feingold had the opportunity do see and analyze the work of these artists, and the influence that the last four of them had upon him, in the shaping and execution of a powerful and innovating work, is undeniable.

Furthermore, it’s no coincidence, that Feingold has discarded the use of traditional prime materials, tools and techniques such as oil, vinyl, acrylic, paintbrushes or spatulas in the making of his paintings, choosing to use synthetic enamel over a more resistant and robust fabric, the “*terbrim*”, but not without creating in the own metallic packaging of the product, a sort of channel that enables him to control the amount of material to be liberated and, simultaneously, avoid the shredding that would jeopardize the accuracy of his course – that is always the one of a fall – in the definition of the lines that cross the support from one end to another.

A visitor in a rush or less aware to the subtleties of his work, may not realize that his paintings don’t exhaust the limits of the flat surface before them. Not because they lack frames, but because the plane is usually folded in its four sides. And strictly speaking, could go on from behind – which would be wasteful and pleasure-spoiling. As well as joining another, as has been the case. Or others, identical or alike, maintaining the same linear structure, however changing the colors. The meeting point among them creating modules, or just a pause, an interstice, a vanishing point, part of a game of symmetries and asymmetries. Or indefinitely – possibly covering walls from halls, tunnels, going around the world.

In the works that integrate the 2003 series *Espaço Empenado*,⁴ given that his most visible surface is entirely covered by graphics, aside from the divides in three modules of different sizes, the smallest raising above the rest, it’s easy to realize the definite non-distinction between medium and surface. The once opened window that allowed us to evade from the work, has been closed. Now all we can do is look and think. Think and look. Something has been added to the world: that, undoubtedly has become better.

“When I resided at a Zen monastery in Japan” – the north American painter Mark Tobey tells us in a statement from 1975 – “I was given a sumi-ink painting of a large free brush circle to meditate upon. What was it? Day after day I would look at it. Was it selflessness? Was it the universe- where I could lose my identity? Perhaps I didn’t see its aesthetic and missed the fine points of the brush which to a trained oriental eye would reveal much about the character of the man who painted it. But after my visit I found I had new eyes”.

Endnotes

- ¹ Federal District University of Rio de Janeiro.
- ² Parque Lage Visual Arts School
- ³ A kind of fabric made of serge duck
- ⁴ Warped Space

direção **Cassia Bomeny**

curadoria **Franz Manata**

texto **Frederico Morais**

tradução **Aïcha Barat**

assessoria de comunicação **Beatriz Caillaux**

fotos **Pat Kilgore** (p. 9, 12), **Pedro Victor Brandão** (capa, p. 2, 6-7,
8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21)

design **Verbo Arte Design**

impressão **Sol Gráfica**

agradecimento **Stefania Paiva**

CASSIA BOMENY **GALERIA**

Rua Garcia D'Ávila, 196

Ipanema, Rio de Janeiro

+ 55 21 3085 3000

+ 55 21 97390-5995

cassiabomeny.com.br