

The image features a complex, abstract geometric pattern. It consists of numerous horizontal and vertical stripes of varying widths and colors, including black, white, and a muted blue. The stripes are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, with some stripes appearing to overlap or recede. The overall effect is reminiscent of a woven fabric or a layered architectural structure. The pattern is dense and covers the entire frame.

Daniel Feingold

Daniel Feingold

Ministério da Cultura e Vale apresentam
Ministério da Cultura and Vale present

Daniel Feingold **acaso controlado**

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição realizada no Museu Vale, entre 23 de novembro de 2016 a 12 de março de 2017.

Daniel Feingold **controlled chance**

This catalogue was published in connection with the exhibition that happened at Museu Vale from November 23rd, 2016 to March 12th, 2017.

Daniel Feingold

acaso controlado

controlled chance



PRODUÇÃO
PRODUCTION

R&L
PRODUTORES ASSOCIADOS

INICIATIVA
INITIATIVE

FUNDAÇÃO VALE



PATROCÍNIO
SPONSORED BY

REALIZAÇÃO
PRODUCED BY

MINISTÉRIO DA
CULTURA



CURADORIA | CURATORSHIP **VANDA KLABIN**



A Fundação Vale apresenta “Acaso Controlado”, uma exposição do artista plástico carioca Daniel Feingold que traz como eixo norteador as suas experimentações, expressas em um fluxo gestual vivaz que se manifesta na grande trama geométrica de linhas, propondo um diálogo com a própria história da pintura.

A mostra instiga a compreensão do espectador através do experimento das diferentes linguagens utilizadas na criação do conteúdo expositivo — pintura e fotografia — em um estímulo contínuo rumo ao entendimento da poética imersa na produção do artista. A exposição reúne obras da série *Yahweh*, fase mais recente do artista, pinturas monocromáticas com linhas desenhadas ao acaso pela tinta em preto e branco que, em contraste com a tensão do suporte, a tela, tornam-se forma e trama; além de obras das séries *Estrutura* e *Espaço Empenado*, incluindo a série inédita denominada *Banda Larga*, incorporada especialmente para a mostra no Museu Vale; todos trabalhos em pintura. Fechando o ciclo expositivo teremos a série fotográfica intitulada *Homenagem ao Retângulo*, composta por 40 fotografias tiradas pelo artista em 2007, no Jardin des Plantes, em Paris, França.

A Fundação Vale, com esta realização, reitera seu objetivo de valorização e promoção da arte, a preservação da cultura e sua propagação para o maior número de pessoas, trazendo ao Museu Vale — instrumento condutor dessa iniciativa — mostras de artistas com trajetórias singulares dentre as diversas linguagens da arte contemporânea. Por intermédio de seu Programa Educativo, o Museu Vale busca contribuir para a disseminação de conhecimento e valorização da cidadania, acrescentando através da arte mais informação ao repertório de vida dos nossos visitantes.

FUNDAÇÃO VALE

Fundação Vale presents “Controlled Chance,” an exhibit of the visual artist Daniel Feingold, born in Rio de Janeiro, which features the guiding principle of his experiments, expressed in a vivacious gestural flow in grand geometric fabric of lines, proposing a dialogue with the history of painting.

The exhibition intends to open up the viewers’ comprehension by way of the experiment with different languages used in the creation of the exposed content — painting and photography — in an ongoing stimulus towards the understanding of the poetry immersed in the artist’s produce. The exhibit gathers works of the series *Yahweh*, the artist’s most recent phase, monochromatic paintings with random strokes in black and white that, fronting the tension of the canvas, turn into shape and fabric; in addition to works of the series *Structures* and *Warped Space*, alongside the newest series referred to as *Broadband*, specially included in this exhibit at Museu Vale; all of them including paintings by the artist. Closing the cycle of exhibits, the event also includes the photographic series named *Homage to the Rectangle*, comprising 40 photos taken by the artist in 2007, at Jardin des Plantes, in Paris, France.

By staging this exhibition, Fundação Vale underlines its purpose to appreciate and further art, preserve culture and disseminate it among the vastest audience possible, bringing to Museu Vale — the agent spearheading this effort — exhibitions of artists whose unparalleled paths touch on several languages of contemporary art. By means of its Educational Program, Museu Vale seeks to spread knowledge and value citizenship, and, by means of art, supply its visitors with an ever broader repertoire for life.

acaso controlado

controlled chance

“Acaso Controlado” consolida as afinidades de Daniel Feingold com o território da pintura, ao enfatizar a qualidade da matéria e o embate com a tensão da tela, que é o núcleo plástico de seu trabalho. O ideário construtivista encontra ressonâncias por meio de uma intensa articulação de diferentes linhas e cores que se traduzem por um fraseado sincopado e rítmico, pela emergência de uma estrutura de tramas, faturas em camadas e superposições de planos que trazem em si uma perturbadora espacialidade cromática.

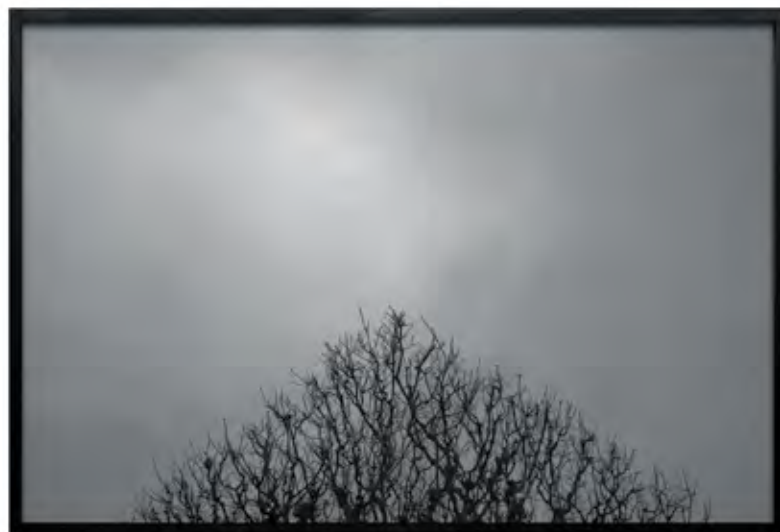
O artista tem um firme senso de direção, apesar de lidar com o fluxo do imprevisível até conseguir uma unidade pictórica. Ele explora as interrupções, as instabilidades, e cria um espaço complexo pelo enervamento intenso da superfície da tela, uma verdadeira malha flutuante de cores e geometria. Daniel Feingold aqui revela seu enfrentamento direto com a pintura através da execução de unidades de grande escala. A exuberância da matéria nos pega desprevenidos, ao combinar um sistema pictórico com conceitos críticos, com o repensar a arte, seus limites, suas inquietações. Seu trabalho pulsa, irradia-se para as bordas e margens em formas ondulantes, fluidas, sempre materializando um novo gesto.

“Controlled Chance” deepens the affinities of Daniel Feingold with the territory of painting by giving prominence to the quality of matter and the conflict with the tautness of the canvas, which is the core of his work’s plasticity. Constructivist tenets may be discerned in how intensely strokes and colors are attached, and uttered through a syncopated and rhythmic wording, along with the emergence of a framework of fabrics, productions in layers and overlappings of planes that harbor disturbing chromatic spatial character.

The artist has a strong sense of direction, though he handles with the flux of unpredictability to fetch pictorial oneness. He probes discontinuances, instabilities, and devises an intricate space by the intense innervation of the canvas’ surface, an actual floating fabric of colors and geometry. In this exhibit, Daniel Feingold shows how straightforwardly he defies painting by producing large-scale units. The exuberance of the matter catches viewers off guard when it combines a pictorial system with critical concepts, reviewing art, its boundaries and disquiets. His work pulsates, radiates towards borders and margins in undulating fluid forms, invariably accomplishing a new gesture.

A trama interna das suas grandes superfícies pictóricas traz uma espécie de desordem de possibilidades e se apresenta, por vezes, como empenas. Ora parecem se arquear para fora da tela, ora ocupam lugares tremulantes nos planos frontais, mas sempre parecem querer se expandir no espaço ao redor. O gesto original se dissolve nas linhas oscilantes que se dilatam ao serem vertidas nesse universo descentrado pelo próprio deslizamento e pelo peso gravitacional da matéria viscosa da tinta, sempre à deriva, com múltiplas direções, obstruções, áreas de suspensão e intervalos luminosos, quase como uma fenda na interpretação do mundo.

A sequência fotográfica de Feingold tem maior imediatividade, reivindica um exercício de metalinguagem e cria um novo espaço para sua arte transitar. Revela um constante desdobrar do seu trabalho, em que a trama geométrica atua como um vetor de força no seu jogo de luz e sombra e cria novos acontecimentos plásticos que se agregam ao fluxo poético das suas pinturas. As obras aqui presentes revelam sua potência pictórica, sua presença estética, e reafirmam um frescor e uma atualidade ímpares.



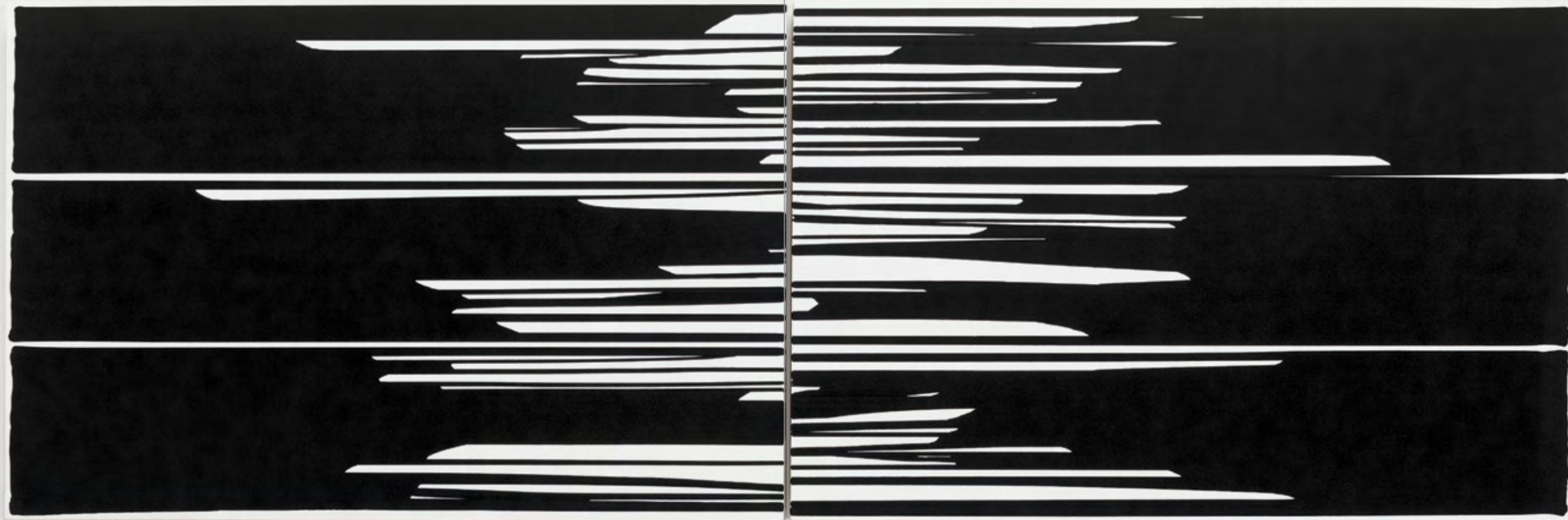
The inner fabric of his great pictorial surfaces brings a sort of disorder of possibilities and oft serves as division walls. Either seeming to bend and poke through the canvas or sitting on precarious places on the frontal planes, they are invariably on the brink of expanding onto its surroundings. The original gesture is diffused on fluctuating lines that dilate while flowing into this decentralized universe, owing to the very sliding and the gravity load of the paint's sticky matter, invariably adrift, and marked by multiple directions, cloggings, areas of suspension and luminous intervals, almost as a loophole in the world's interpretation.

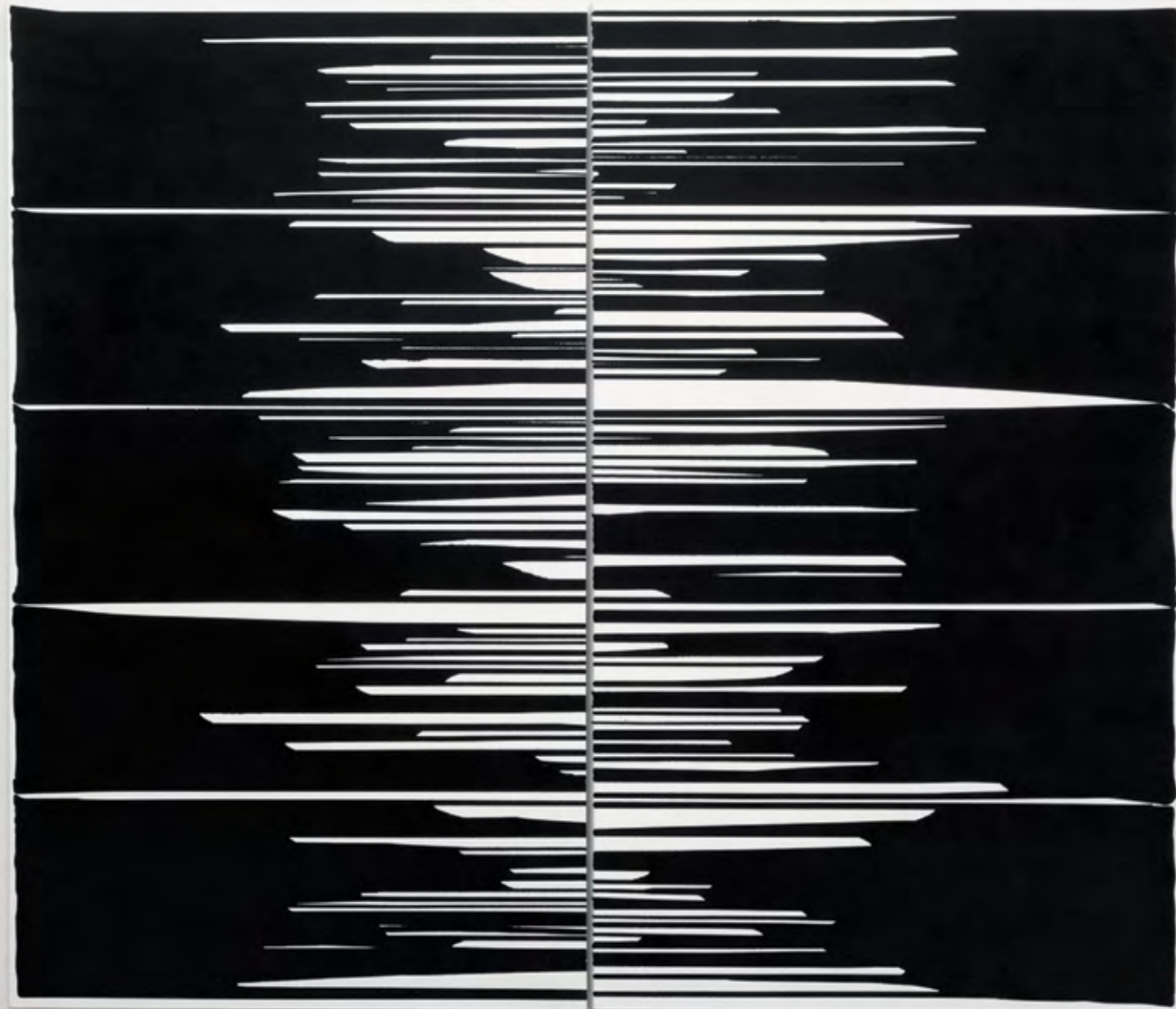
Feingold's photo sequence implies more immediatism, which craves a metalinguistic experiment and opens a new space where art can range. Meanwhile, it portrays his work on a constant state of becoming, where the geometric fabric plays the role of vector of force in his game of lights and shadows and delivers new plastic happenings that blend with the poetic flux of his paintings. The works here displayed not only convey their own pictorial prowess and aesthetic stake, they breathe new air and sheer topicality into the field of arts.





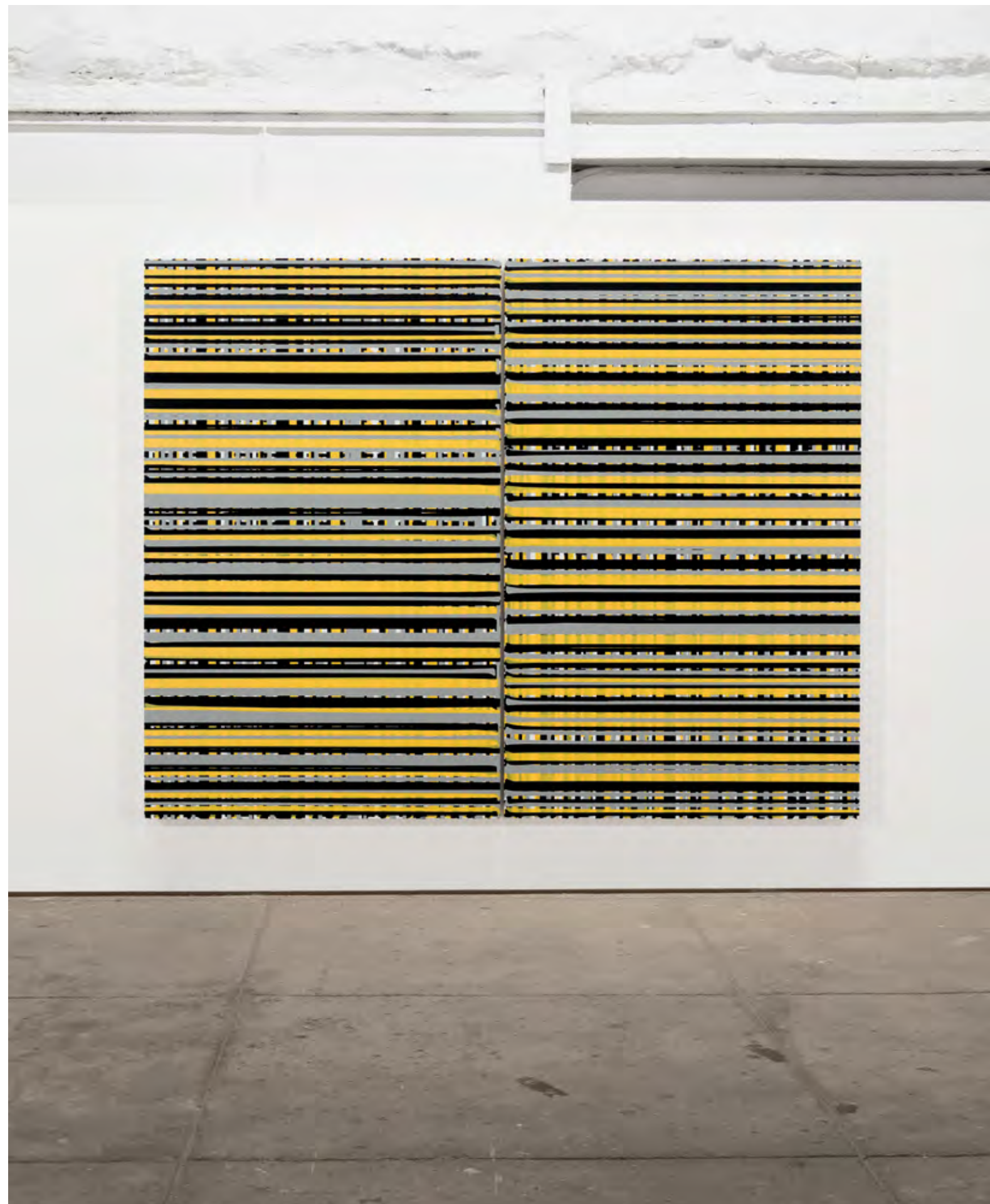


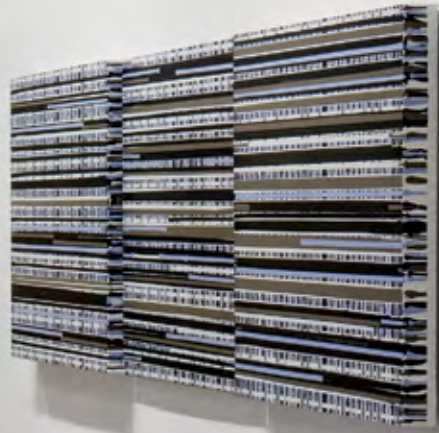
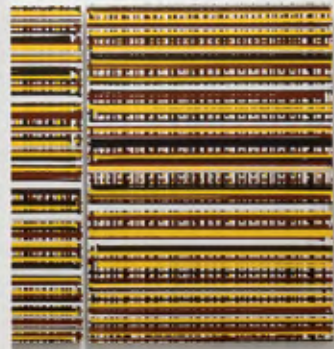
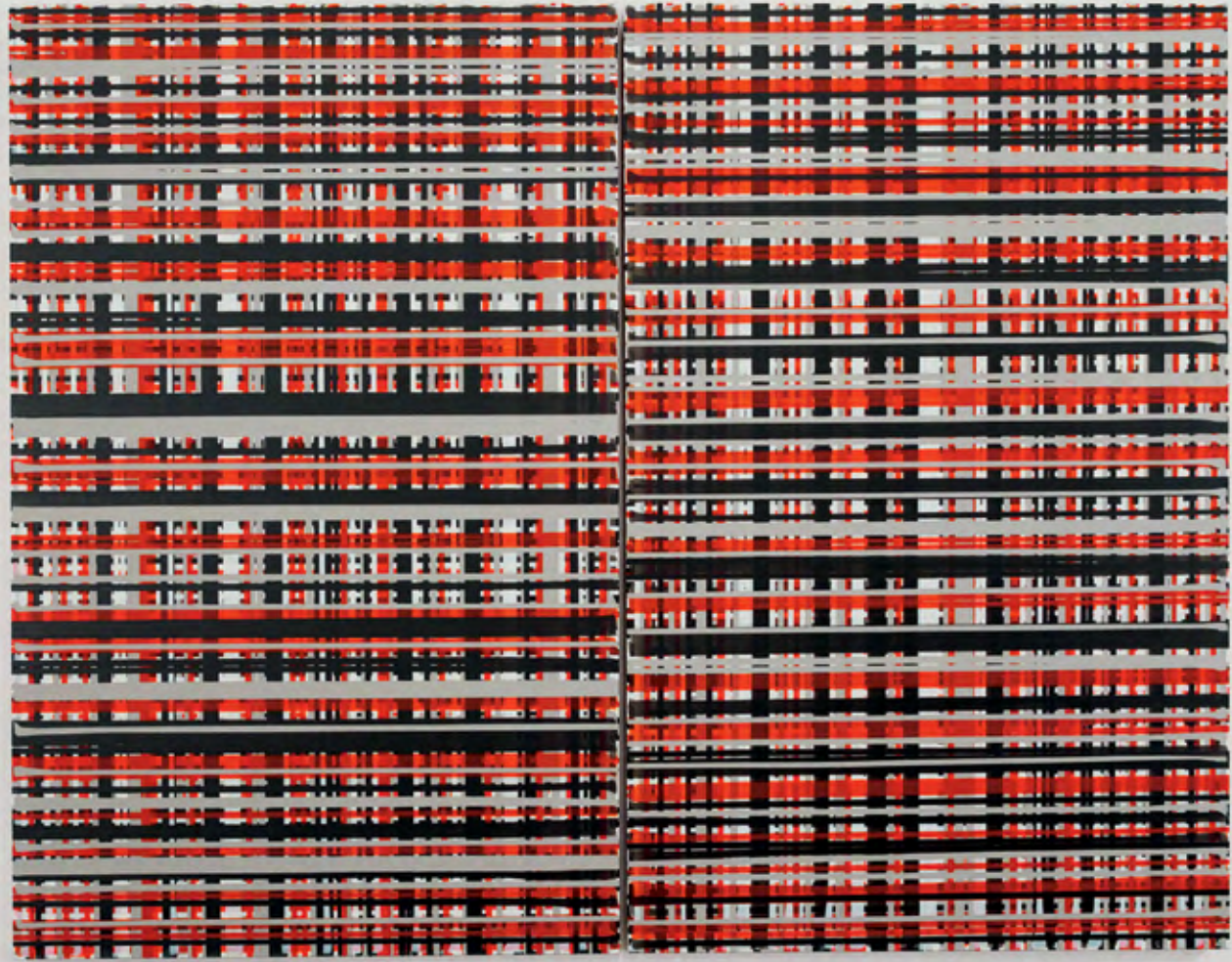
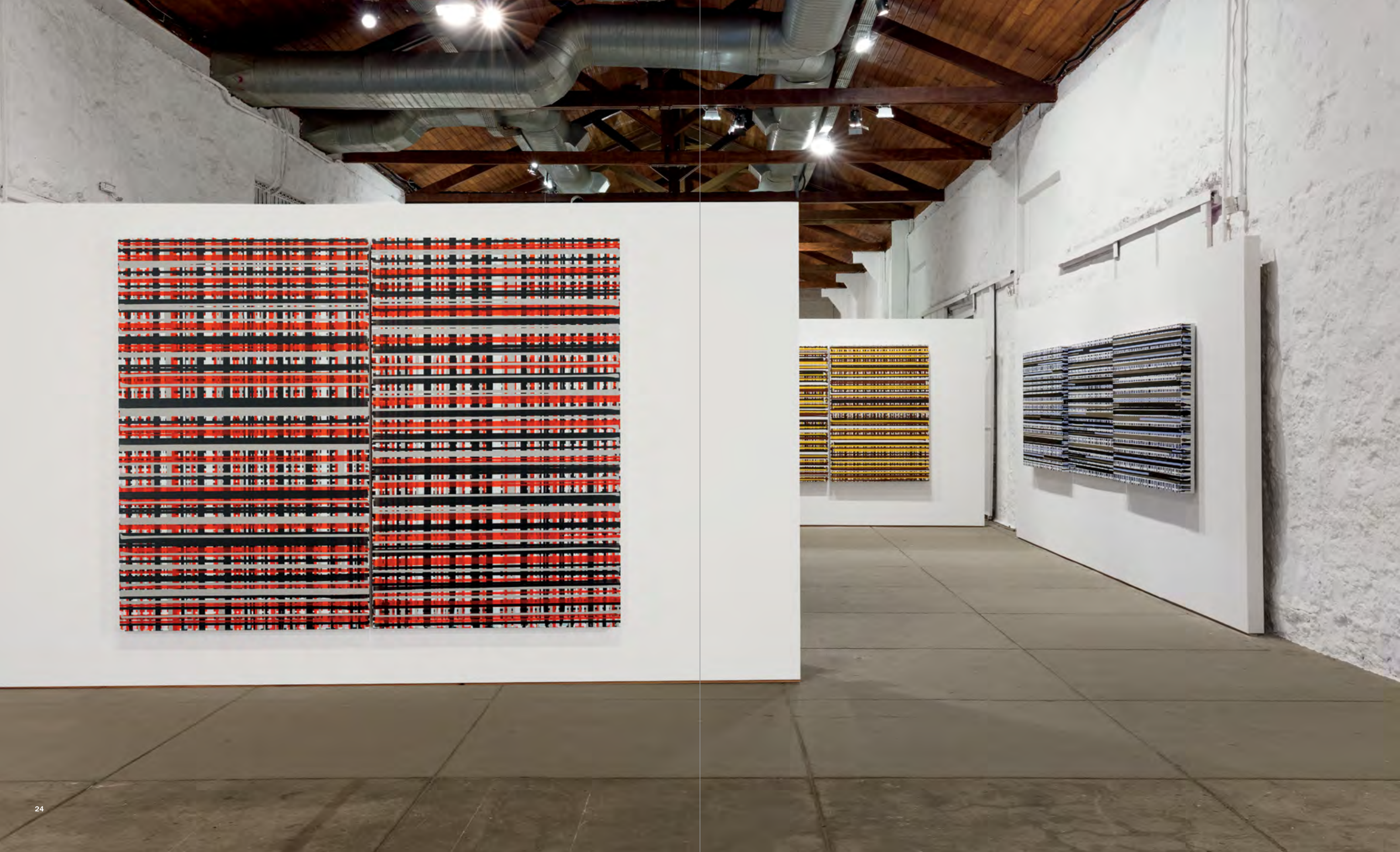


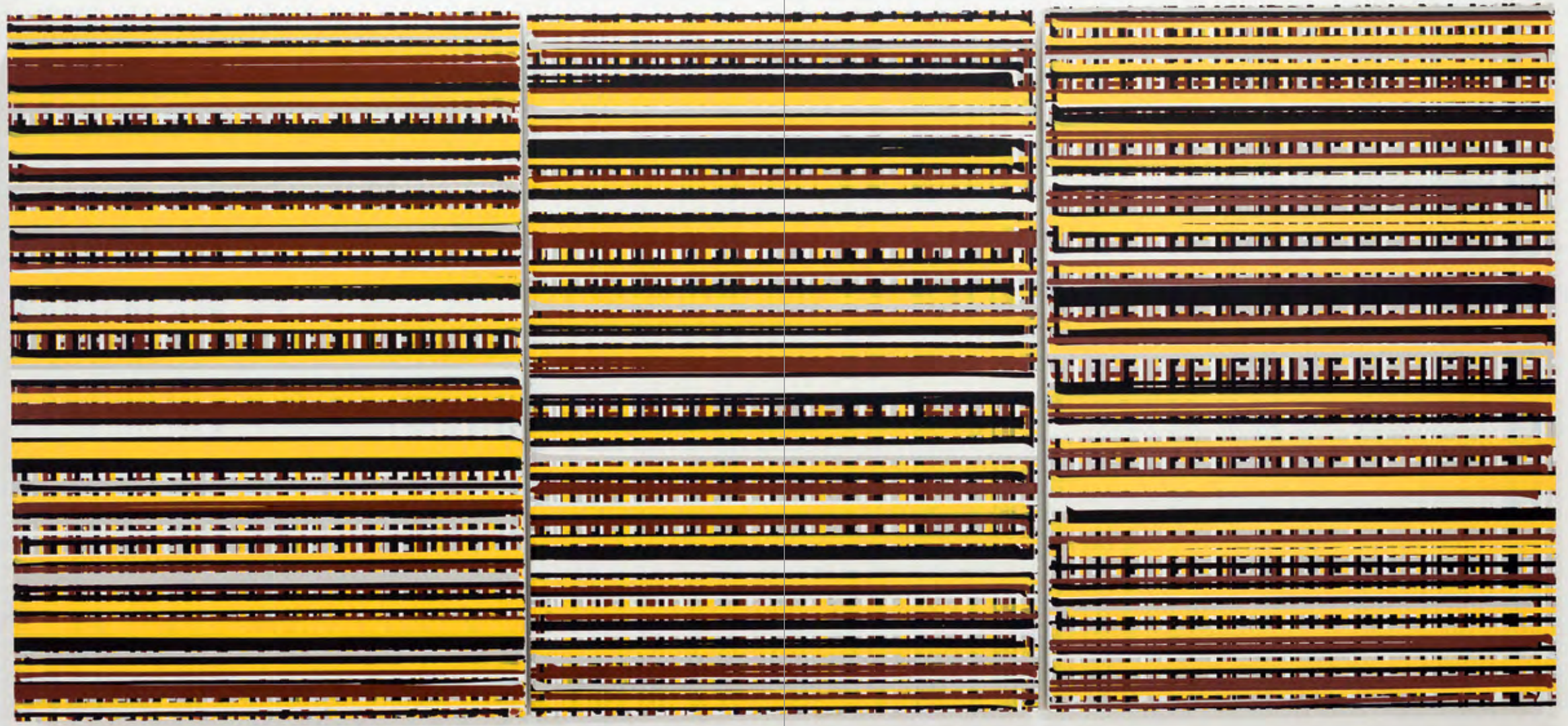












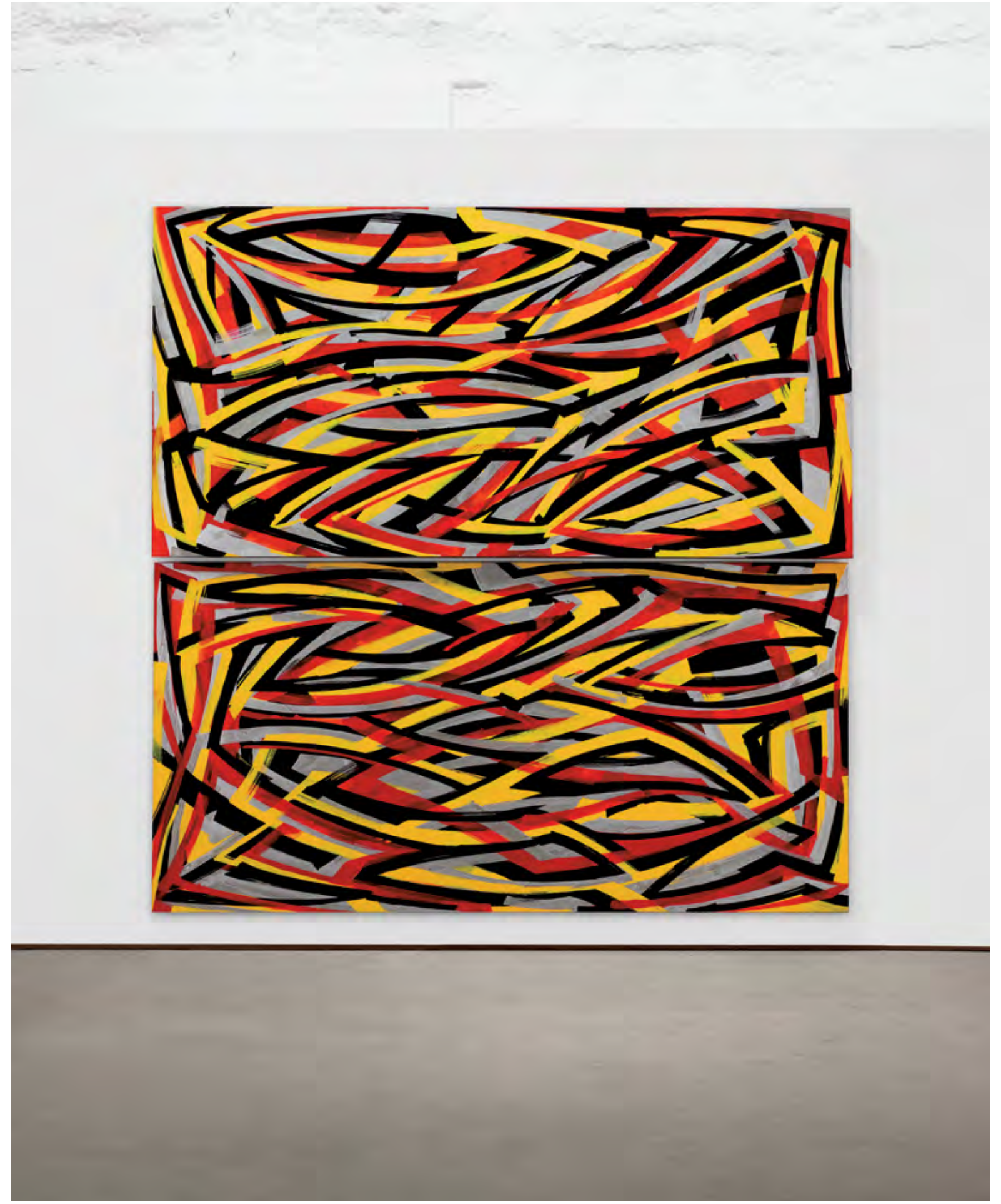




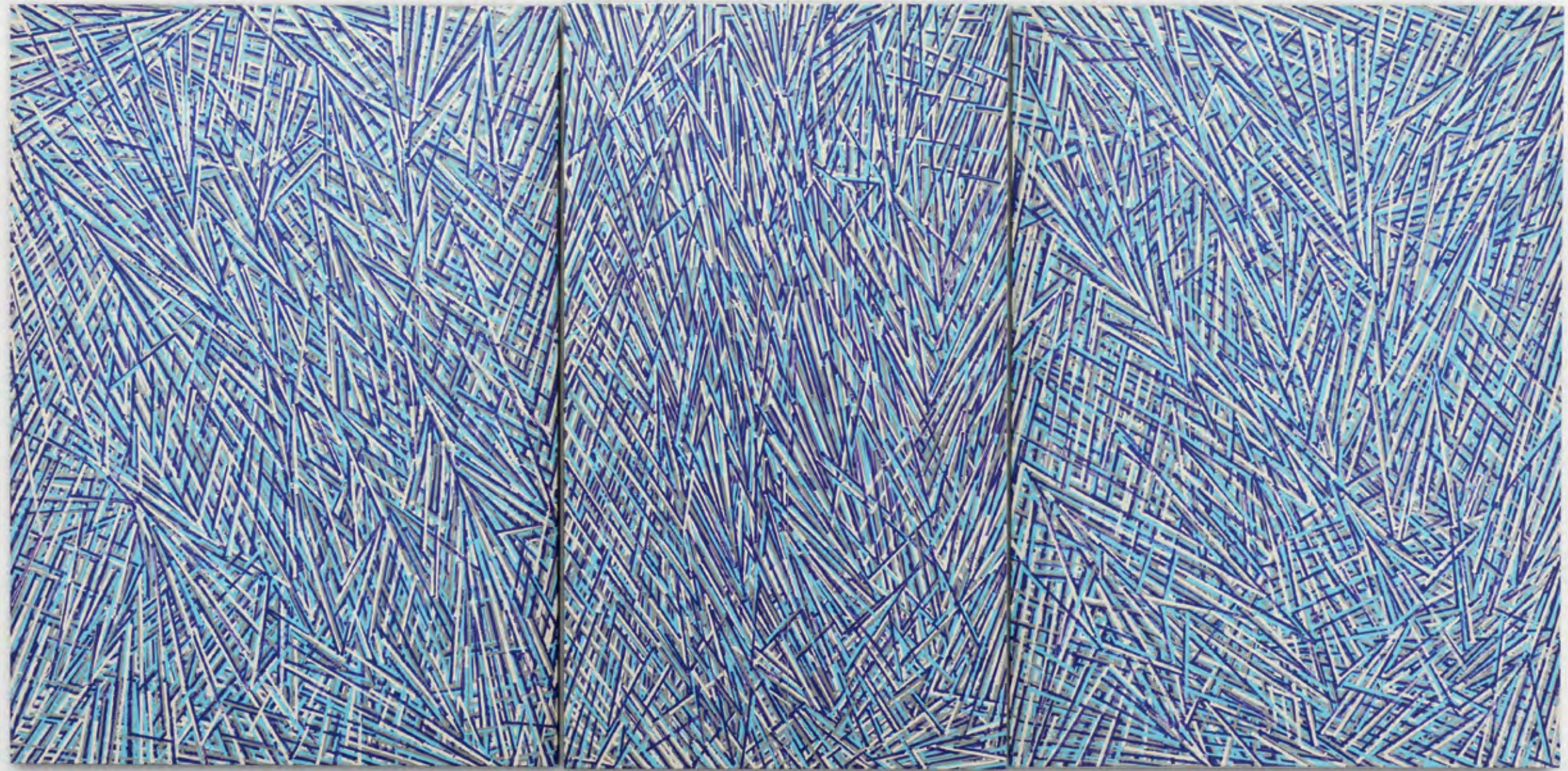


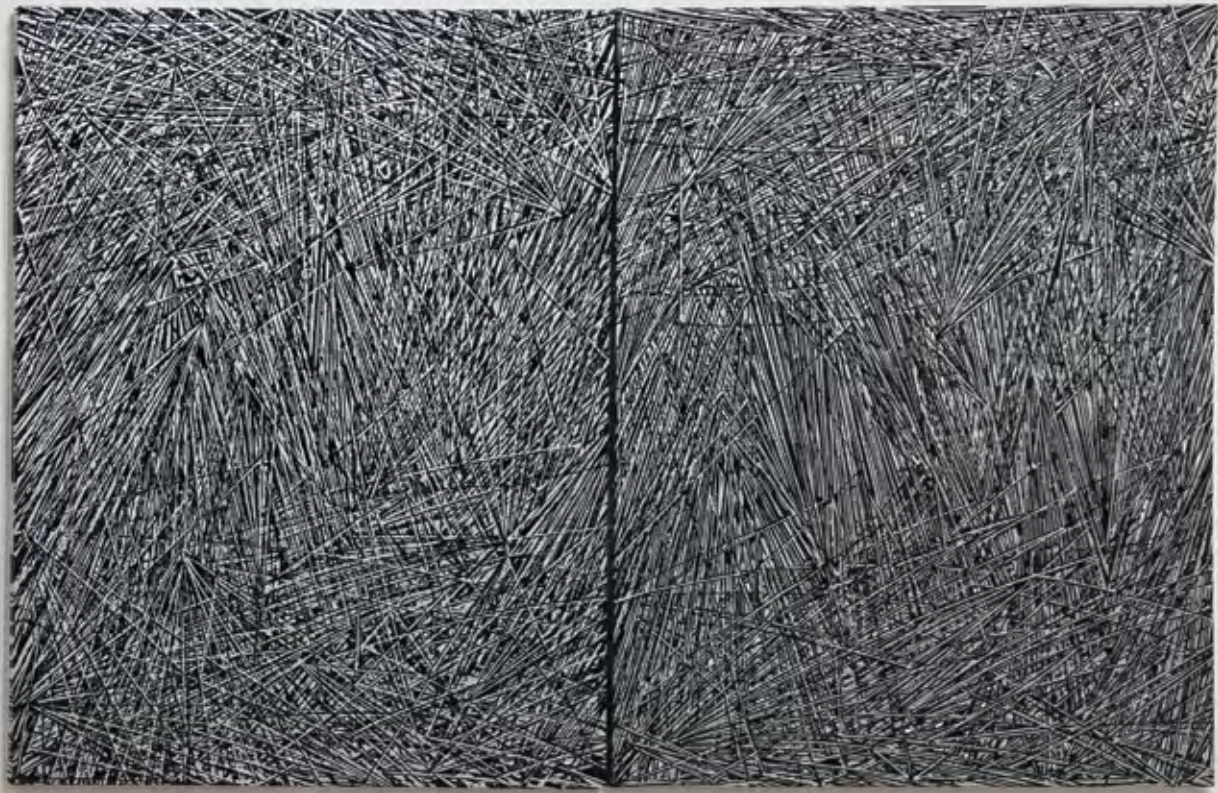


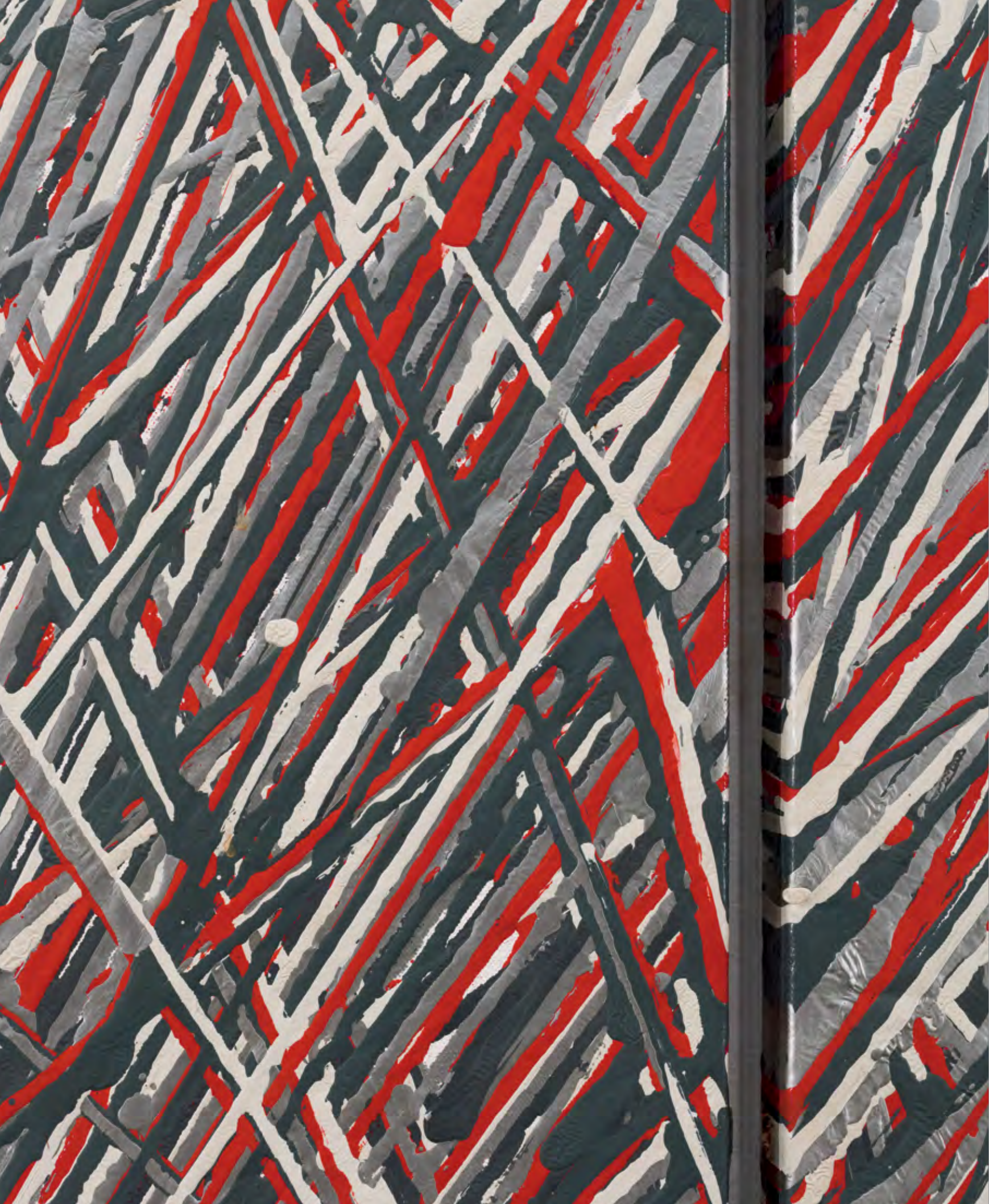




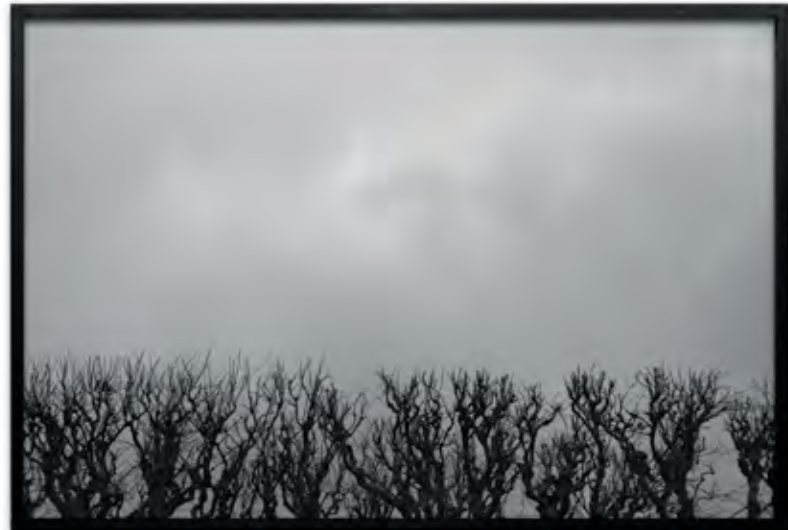
























Daniel Feingold

Nascido no Rio de Janeiro, Brasil, 1954

Formou-se em arquitetura na FAUSS, Rio de Janeiro (1983). Estudou história da arte e filosofia com o crítico Ronaldo Brito, Unirio/PUC-Rio (1988-1992). Entre 1988 e 1991 frequentou a EAV Parque Lage, também no Rio de Janeiro, cursando teoria da arte e pintura, e integrando também o Núcleo de Aprofundamento. Fez o mestrado em Fine Arts no Pratt Institute, Nova York, em 1997.

Principais exposições individuais

Galeria Mercedes Viegas, 1997; “Espaço Empenado”, Paço Imperial, 2001; “Amigos da Gravura”, Fundação Castro Maia, 2001; Galeria Cândido Portinari, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2002, todas no Rio de Janeiro. “Pintura”, Centro Universitário Maria Antonia, 2003; Galeria Marília Razuk, 1996, 1999; Galeria Raquel Arnaud, 1996/1999/2002/2006/2014, em São Paulo. Atelier Sidnei Tendler, em Bruxelas 2011; “Pintura em Fluxo”, Múltiplo Espaço Arte, Rio de Janeiro, 2013; “Acaso Controlado”, no MAM, Rio de Janeiro, em 2013, e no MON, Curitiba, em 2016; “Fotografia em 3 Séries”, Paço Imperial, Rio de Janeiro, também em 2016.

Principais exposições coletivas

Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 1991; “Gravidade e Aparência”, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1993; “Coleção Chateaubriand, o Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira”, Masp, São Paulo, 1998; “Crossing Lines”, Art in General, Nova York, 1998; “Artists in the Marketplace”, Bronx Museum, Nova York, 1998; “O Beijo”, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1998; “Gestural Drawings”, Neuhoff Gallery, Nova York, 2000; 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2005; “Chroma”, MAM, Rio de Janeiro, 2005; “Itaú Contemporâneo. Arte no Brasil 1981-2006”, São Paulo, 2007; Minus Space, PS1 Contemporary Art Center, Nova York 2008; “Escape from NY”, Minus Space curatorial, Sidney, 2007, Melbourne, Austrália, 2009, e em Wellington, Nova Zelândia, 2010; “The Machine Eats”, Frederico Sève Gallery, Nova York, 2010; “Arte Brasileira e Depois na Coleção Itaú”, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2011; “Cinéticos e Construtivos”, Galeria Carbono, São Paulo, 2013; “Afinidades. Raquel Arnaud 40 anos”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2014; “Trajetória 40 anos”, 2014, e “Into the Light”, 2015, ambas na Galeria Raquel Arnaud, São Paulo.

Daniel Feingold

Born in Rio de Janeiro, Brazil, 1954

Bachelor of Science in Architecture from FAUSS, Rio de Janeiro (1983). Free classes of Art History and Philosophy with art critic Ronaldo Brito, Unirio/PUC-Rio (1988-1992). From 1988 to 1991, attended classes of Theory of Art and Painting at school of visual arts EAV Parque Lage, in Rio de Janeiro, and subsequently at its Center for Further Development of Studies. Master of Fine Arts – Pratt Institute, New York, 1997.

Main solo exhibits

Galeria Mercedes Viegas, 1997; “Warped Space,” Paço Imperial, 2001; “Friends of Engraving,” Fundação Castro Maia, 2001; Galeria Cândido Portinari, State University of Rio de Janeiro, 2002, Rio de Janeiro; “Painting,” USP University Center Maria Antonia, 2003; Galeria Marília Razuk, 1996/1999; Galeria Raquel Arnaud, 1996/1999/2002/2006/2014, São Paulo. Atelier Sidnei Tendler, Brussels, 2011; “Painting in Flow,” Múltiplo Espaço Arte, Rio de Janeiro, 2013; “Controlled Chance,” at MAM, Rio de Janeiro, 2013, and at MON, Curitiba, 2016; “Photography in 3 Series,” Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2016.

Main group shows

Centro Cultural São Paulo, 1991; “Gravidade e Aparência,” Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1993; “The Modern and the Contemporary in the Brazilian Art: Gilberto Chateaubriand Collection,” MASP, São Paulo, 1998; “Crossing Lines,” Art in General, New York, 1998; “Artists in the Marketplace,” Bronx Museum, New York, 1998; “O Beijo,” Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1998; “Gestural Drawings,” Neuhoff Gallery, New York, 2000; 5th Mercosur Biennial of Visual Arts, Porto Alegre, 2005; “Chroma,” MAM, Rio de Janeiro, 2005; “Itaú Contemporâneo. Arte no Brasil 1981-2006,” São Paulo, 2007; Minus Space, PS1 Contemporary Art Center, New York 2008; “Escape from NY,” Minus Space curatorial, Sidney, 2007, Melbourne, Australia, 2009, and in Wellington, New Zealand, 2010; “The Machine Eats,” Frederico Sève Gallery, New York, 2010; “Arte Brasileira e Depois na Coleção Itaú,” Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2011; “Cinéticos e Construtivos,” Galeria Carbono, São Paulo, 2013; “Afinidades. Raquel Arnaud 40 anos,” Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2014; “Trajetória 40 anos,” 2014, and “Into the Light,” 2015, both at Galeria Raquel Arnaud, São Paulo.

IMPRESSÕES DO DIA

Paulo Venancio Filho

Texto para a exposição “Daniel Feingold”
Galeria Raquel Arnaud, 2002

Rajadas, fagulhas, descargas ou algo do gênero cruzam a tela. Tudo indica que nem o termo pincelada nem a unidade pictórica equivalente podem mais designar essas emissões rápidas, entrecortadas e pulsantes em todas as direções. Sejam convergentes ou divergentes — não há como saber —, esses rastros multidirecionais traçam vestígios da passagem da ação, desenham um intrincado trânsito carregado de energia plástica. E o espaço da tela se transforma numa construção negativa, gestual, expressiva e estilizada. A técnica inventada pelo artista é metódica e agressiva; um tracejado em contínua fragmentação. O gesto do pintor se reduz praticamente a um comando manual do tipo gatilho, que exige uma execução pulsante, intervalar, cortada, extremamente reduzida nas suas possibilidades plásticas. Essa operação de transtorno visual, que coloca as opções horizontais/verticais num turbilhão calculado, combina um vigor exclusivamente pictórico a uma forma da gestualidade contemporânea, rotineira e universal.

Uma combustão irradiante de um anti-ilusionismo extremo se dá *all over*. As emissões perfeitamente aplicadas das cargas retílicas de tinta esmalte são precisas e metódicas lembrando o pontilhismo meticuloso de Seurat. Como detonações certas elas estabelecem um campo puramente ótico, forte, determinado, coeso, que se impõe por toda a tela sem exceção e, ao mesmo tempo, constrói uma malha pictórica fechada, um zigue-zague metaimpressionista que não deixa o olhar tranquilo. Trata-se de uma pintura decididamente abstrata e, portanto, estritamente “pública” — nela não cabe nada da existência privada do artista. Observando uma austeridade ascética, despojada de qualquer futilidade e frivolidade, essas telas supõem apenas acontecimentos visuais puramente abstratos, sem figuras ou geometrias, simultaneamente próximos e distantes da experiência comum. Tal uma blindagem antigrauidade expulsam qualquer associação extra-pictórica.

Sempre em conflito, a tela é um campo invadido por ataques divergentes e alternados. As horizontais e verticais, referências tradicionais da nossa posição aprumada no espaço, foram pulverizadas. Da mesma forma a grade ortogonal planar moderna se desgoverna a todo momento, desmente os limites retangulares da tela. A pintura tenta vigorosamente escapar do enquadramento

ortogonal e busca, na sua contínua vibração, um espaço pictórico para além dos limites do quadro. Deseja um suporte que proporcione a possibilidade de um desenvolvimento infinito — um infinito não homogêneo, instável, pulsante, capaz de inúmeras frequências: infinitamente livre.

Disso tudo resulta um impressionismo reflexivo que é impulsionado pela recepção ativa do próprio fazer. Reage e redireciona, em constante análise, os impulsos do dia a dia. Cada gesto implica uma resposta ponderada, estabelece um compromisso e, a cada momento, coloca uma proposição em curso. Um esboço constante, autoanalítico, sem dubiedades, violentamente dirigido e orientado, que a vivacidade estimulante do prata manifesta o agora aberto e atual.

Esses traços que ricocheteiam nas bordas do quadro poderiam alcançar o infinito. Mas a energia pictórica que se dobra consciente sobre si mesma vai e volta incessante, exprime um frenesi vital — uma infravibração nervosa constitutiva do mundo contemporâneo. Pois é essa vibração que essas telas parecem captar plasticamente. Aquela vibração que só ao fim do dia, num momento inadvertido, percebemos. Portanto, essas pinturas se assemelham ao olhar do fim de um dia, tornam visíveis aquela contabilidade dos gestos que se reinicia no amanhã.

Vemos então uma pintura que, pela primeira vez, busca apreender a forma atual da operacionalidade gestual cotidiana. A desenvoltura da *action painting* é aprisionada e luta contra a instrumentalização massiva das ações rotineiras. É, podemos supor, a experiência da pintura realizada de dentro da “jaula de ferro” de que falava Max Weber — a completa subjugação da existência à racionalidade. A pintura extraída da vida reduzida a impulsos rápidos, binários, direcionados num só sentido que a regularidade da linha reta demonstra. Então, temos a impressão de que o quadro termina como o fim de um dia. Quadros, é claro, sem títulos, apenas verazes impressões de um dia pós-moderno.

LINHAS RÍTMICAS

José Bento Ferreira

Texto para a exposição “Daniel Feingold”
Centro Universitário Maria Antonia (USP), 2003

As linhas que se emaranhavam na sutil coesão abstrata da pintura de Daniel Feingold parecem agora querer deixar de ser linhas para se tornar raios, feixes de pura energia. De tal forma preenchem a tela que já não há o fundo branco varado por linhas que assegurava um centro de gravidade para o entrelaço, permitindo que tomasse forma, dotando-o de um espaço interior.

Nas pinturas em que tudo é energia, o que poderia ser fundo não passa de um halo claro que reverbera ao redor dos fochos de cor. Nem tudo, no entanto, é consumido e os próprios limites de cada tela contêm as explosões, voltando-as umas contra as outras, numa implosão do espaço pictórico, não deixando senão pontos dos quais as linhas irradiam e pontos nos quais elas se aglutinam.

A dinâmica dos pontos, verdadeiro princípio da composição, dita o ritmo em que as rajadas fustigam o olhar. Mas os pontos em si mesmos são imperceptíveis, nada, senão as linhas, permite que sejam adivinhados onde elas convergem ou de onde se difundem.

A nitidez e a opacidade do traço de esmalte sintético intensifica a imbricação das linhas, fazendo com que as explosões de cada tela sejam sempre apreendidas num relance para só posteriormente desfazer o instante em diversas pulsações. Por isso o espectador da pintura de Daniel Feingold experimenta a poderosa impressão de uma estrutura sem interior, sem o que quer que a sustente, uma vez que toda ela está posta para fora, tecida apenas por linhas rítmicas que se sustentam umas nas outras.

SUBLIME PROSAICO

Vera Beatriz Siqueira

Texto para a exposição “Daniel Feingold”
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj), 2003

Entre todas as manifestações artísticas recentes, a pintura tem sido o alvo mais certo da expressão “morte da arte”. Muitos artistas e críticos declararam o fim da pintura, fato que parecia incontestável diante da profusão das novas mídias. O célebre crítico americano Clement Greenberg chegou a cunhar o termo “pintura pós-pictórica” para dar conta da sua ambiguidade na cena contemporânea. Depois de chegar ao ápice de seu desenvolvimento — a planaridade e a abstração, na acepção de Greenberg —, a pintura precisa, de certa forma, voltar-se contra si mesma.

Precisa reafirmar infinitamente a superfície e a forma abstrata sem, entretanto, ligá-las ao gesto expressivo ou à ordem construtiva que tradicionalmente fundamentavam a sua sublimidade formal. O que parece impor à pintura uma estruturação culpada, sempre disposta à autocrítica ou ao autoflagelo. Como nas telas pretas que Ad Reinhardt reúne em sua exposição “Ultimate Painting”, empenhadas em negar toda a tradição da pintura para poder reafirmá-la como arte: “nenhum truque *trompe-l’oeil*, nenhuma janela na parede, nenhuma ilusão, nenhuma representação, nenhuma associação, nenhuma caricatura, nenhuma pintura sonhada ou *drippings*.”

Imerso nesse dilema, Daniel Feingold compreende que, acima de tudo, a pintura contemporânea deve concentrar suficiente eficácia para afirmar-se como presença física, empírica. O que, dito assim, parece quase nada. Trata-se, entretanto, de elevado problema artístico: alcançar a veemência pelo agenciamento de elementos descontínuos; lidar com a expansividade característica do mundo atual não como ponto de partida — o que poderia levá-lo à atitude mimética — e sim como resultado de sua construção pictórica, na qual cada fragmento é uma totalidade, que imanta o seguinte e constrói com este uma relação avessa a progressões. Há infinitas possibilidades de justaposição de seus quadrados e retângulos pintados. Um atrai ou repele o outro pela força interna de suas linhas emaranhadas numa geometria, a um só tempo, límpida e obscura.

Dessa forma, suas telas passam a exigir de nós, espectadores, o enfrentamento físico. Simultaneamente impenetráveis e convidativas, chamam-nos para esse embate corporal. Incômodas, aspiram a uma forma atual de transcendência. Brilham a vibração anônima dos prateados e da química das cores industrializadas.

CAMADAS DE HISTÓRIA E PRESENTE VIBRANTE

Paulo Sérgio Duarte

2005

Pulsam a materialidade opaca da superfície pictórica, o ajuntar de tintas que ocupam também a lateral do chassi e apresentam a realidade material do suporte. Ativam, no descrente mundo de hoje, a experiência positiva da pintura. Desiludidas e desencantadas, sem recorrer ao cinismo da figuração pós-pop e tendo de enfrentar o problema da fragmentação formal depois do minimalismo, suas obras complexificam uma estrutura aparentemente simples, anônima, frontal, linear e serial. E assim recolocam, nos nossos dias, a possibilidade romântica da pintura se afirmar como forma privilegiada da experiência do sublime.

Não gratuitamente, a exposição foi sendo montada no contato direto com o espaço da galeria, tendo sofrido algumas modificações em seu percurso. Sua inteligência é empírica, resulta da escolha entre inúmeras possibilidades, do acatar dos limites e potencialidades dos trabalhos. Não há fim nesse processo. As linhas entrecruzadas e centrífugas encontram a forma — sempre precária, mas igualmente completa — nesse exercício combinatório indefinido. Numa galeria universitária, todo esse trabalho concreto deve ser tomado como paradigma mesmo, modelo da tarefa crítica que nos cabe.

Tradição construtiva, absoluta adesão à questão planar, exploração cromática com uma paleta pop de esmaltes sintéticos e audácia de manter um diálogo intenso com a herança moderna mais recente fazem da pintura de Daniel Feingold uma das fortes presenças na arte brasileira contemporânea. A trama é densa e aparentemente confusa pela superposição das linhas; entretanto, o caos estrutura-se pela força afirmativa dos longos traços retos. Ao lado dos pretos, prateados, rosa-salmão, cinza e brancos, à encorpada pintura na superfície, sem nenhum acidente expressivo mais eloquente, apresenta-se o corpo da própria tela cujo volume na parede é reafirmado pela espessura do chassi. Se uma luz construtivista fosse sujeito da pintura, possivelmente seriam essas as suas telas.

Não apenas camadas dos traços acumulam-se na superfície; camadas de história do olhar do artista sobre a pintura vibram tanto quanto a laca industrial prateada, rosa ou preta. A exploração e a determinação dos limites da herança cubista pelo expressionismo abstrato estão presentes de forma muito clara. Imaginemos o *dripping* de Pollock submetido à extrema tensão — protendido, como diriam engenheiros e arquitetos — ou as geometrias minimalistas de LeWitt, Morellet e Noland submetidas a uma intensa desordem calculada. São transformações produtivas dessa ordem que se tornam visíveis na prática contemporânea da pintura empreendida por Daniel Feingold.

Poderíamos pensar que nos encontramos diante de mais uma mônada modernista na qual só nos interessamos pela estrutura significante. O mundo está fortemente presente nessa pintura e melhor traduzido do que em muitas pinturas banalizadas pelo recurso da ilustração. Lembram-se da *Homenagem a Oscar Panizza* (1917-1918), de George Grosz? Trata-se de uma procissão fúnebre encabeçada pela caricatura de um padre, tendo a morte bebendo sentada sobre o caixão, seguida pelo cortejo de dementes. A procissão atravessa a rua de uma grande cidade e sua linha de arranha-céus. Em Grosz, a loucura da sociedade que se encontrava em plena Primeira Grande Guerra era traduzida com fortes acentos subjetivos. Na pintura de Daniel Feingold, esse mesmo espaço da vida urbana contemporânea está presente com seus elementos exacerbados: aspiração à plena racionalidade de seus processos

PINTURA NO PRESENTE

Ronaldo Brito

Texto para a exposição “Daniel Feingold”

Galeria Anita Schwartz, 2008

objetivos e elogio da velocidade, fazendo da pressa o estado do tempo no ser normalizado pela completa submissão às regras da produção do capitalismo avançado. A loucura escapou dos estados psicopatológicos e objetivou-se nos processos. Por isso, essa pintura não dá as costas ao mundo em sua completa abstração; ao contrário, é um dos seus retratos mais notáveis e um estímulo à reflexão.

Este texto foi originalmente publicado com o título Daniel Feingold. Em DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Histórias da arte e do espaço* — a persistência da pintura. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 76.

A luz é metálica, refratada, deriva do caótico ambiente urbano contemporâneo; as cores, poucas e impessoais, têm menos a ver com qualidades expressivas do que com intensidade física, acréscimos de energia capazes de sustentar e repotencializar a escala do quadro. De fato, o proverbial senso de equilíbrio e proporção, inerente à pintura de cavalete, redefine-se aqui em termos quânticos. Mas se o quadro quer ganhar corpo, dessublimar-se, aderir enfim a uma incalculável quantidade de mundo, pretende fazê-lo por força de seu ímpeto lírico. Daí resulta uma peculiar serialidade de formas curvas, um movimento acelerado, repetitivo, que traz, contudo, algo de imprevisível — como, se ao seguir o curso vertiginoso do mundo, a tela se desdobrasse para torná-lo sensível à nossa medida corpórea, ajustado a uma problemática expectativa de vida lírica.

E, no entanto, esse quadro é produto de um Eu envolto em mundo, para quem toda visada é conquistada pela experiência pontual do acontecimento da forma. Ele já não dispõe, é evidente, da clássica distância reflexiva. Ao contrário, vive sempre às voltas com uma perversa topologia na qual sujeito e objeto se estranham e colidem, raramente harmonizam-se. Acaba fora de alcance, na saudade, a utopia da fita de Moebius (a eucaristia do nosso neoconcretismo) e seu ideal de uma vida planar, sem dentro e fora, fluida e emancipada.

O plano com que se defronta a pintura de Daniel Feingold é um plano truncado, desigual e empastelado, impossível de racionalizar *a priori*. Há que dominá-lo pelo desforço físico, desenvolvendo uma sensibilidade estética bem material, em contato com a massa informe de um cotidiano poeticamente indiferente senão hostil. Mesmo o tumultuado *all-over* de Jackson Pollock, seu ponto de partida incontornável, consumava-se de golpe, quase por mágica, embora ao final de um périplo incerto. Não lhe pesava ainda o luto do moderno que se abateu sobre as últimas décadas. E é justamente esse luto, esse fator inercial, que o nosso pintor deve conjurar, reverter em desenvoltura lírica. Toda decisão expressiva, ou espiritual se preferirem, confunde-se assim com uma decisão acerca de seus meios materiais. A decisão de duplicar os chassis, por exemplo. Intuitivamente, ela atende ao caráter ambíguo, cindido, da noção de unidade contemporânea. Dois são os chassis,

um só o quadro. Encontro pelo desencontro, jogo nervoso entre superfície e profundidade que a tela procura, a todo custo, reativar. E o jogo inclui a própria parede, pois ficamos agora diante de três planos: dado o desnível, o intervalo entre um e outro chassi, a parede tende a influir no ato perceptivo. Tanto mais que os chassis são espessos, destacam-se visualmente, presenças espaciais atuantes.

O óleo virtuoso talvez fosse um veículo muito ideal, sugestivo, para impregnar essas telas maciças, quase placas de pintura. O desalocado esmalte sintético presta-se melhor à tarefa, tanto pelo brilho opaco quanto por sua natureza industrial, devassada, resistente à subjetivação. As suas cores chapadas atuam, não representam, não consentem meios-tons; de imediato, a impressão cromática transforma-se em comportamento ótico. Cores patentes, sem transparência, cores públicas, a incorporar o presente à pintura, chamá-la um pouco para as ruas.

E o argumento estende-se a seus elementos básicos, às partículas de sua física singular. Essas formas curvas, com suas inúmeras variáveis, têm um passado concreto, uma biografia. Elas derivam das pranchas de surfe que, durante anos, o artista desenhava e construía profissionalmente. Só a intimidade profunda, o domínio inconsciente de suas articulações possíveis permitem que essas “pranchas” evoluam e se contraponham aqui de tal maneira, com tanta fluência e contra-fluência. Na verdade, permanecemos indecisos entre nomeá-las formas ou elementos. Elas seriam plásticas demais, guardam um contorno indefinido, certa continuidade morfológica, incompatíveis com a noção de elemento discreto. Por outro lado, obedecem a uma compulsão serial, possuem algo de mecânico e progressivo; não são, propriamente, gestos expressivos. As torsões dessa geometria convulsa não constituem, enfim, de formações, talvez estejam mais próximas de uma lógica combinatoria nada ortodoxa.

Isso posto, a sua pregnante memória formal e afetiva, na qualidade de pranchas de surfe, diz, sim, um bocado acerca do dilema plástico do trabalho. Excelentes, no caso insubstituíveis, metáforas de equilíbrio absurdo porém eficiente, exemplos perfeitos de coalescência entre o sólido e o líquido. O que seriam, afinal, tais pranchas senão sólidos que aspiram ao líquido? No imaginário

do trabalho, elas cumprem uma função totêmica, símbolos de resistência lúdica.

O que nem de longe, bem entendido, torna a pintura de Daniel Feingold figurativa. Se nos apressamos a enxergar nessas curvas representações, figuras de pranchas de surfe, aí estragamos tudo. Por princípio, essa pintura é avessa à imagem. Ela se aplica e consume inteira num processo abstrato de linguagem que jamais pode fixar-se em imagens. Fazê-lo equivaleria a uma renúncia: reduzir a tela a veículo neutro, simples plano de projeção. Quando, ao contrário, ela atém-se a um estrito embate planar, arma um campo magnético de forças plásticas imanentes. Cada uma das telas assume, assim, um risco calculado, equilibra-se entre as mãos revitalizantes de uma geometria maleável e a iminência da entropia, procura fazer valer a diferença entre uma incerta ordem vibrante e a mera confusão indiferente.

E, como a história da arte é matéria simbólica movediça, para seguir em frente, ampliar sua área de ação, o artista pode agora retornar de Pollock a Picasso, mais precisamente, ao Picasso da *Demoiselles D'Avignon*, das colagens e das máscaras africanas. E, por conta própria, reexperimentar o genuíno momento de ruptura picassiano ao quebrar o cânone da forma ocidental e reconstruí-la por meio de signos abertos e descontínuos. O que, a meu ver, confere às obras recentes de Daniel Feingold (sobretudo às telas pequenas e aos papéis) certa fisionomia, um aspecto de máscara. O imprescindível, em última instância, é um *quantum* de energia pictórica capaz de mobilizar essas formas curvas ao longo de toda a extensão do quadro, capaz de desarticulá-las e rearticulá-las, por assim dizer, simultaneamente. E suspender a operação no momento estético certo, no momento em que tudo se encaixa, mas nem tanto, porque algo está por acontecer, algo está acontecendo.

PINTURA EM FLUXO

Felipe Scovino

Texto para a exposição “Daniel Feingold”
Galeria Mul.ti.plo Espaço Arte, 2013

Realizados entre os anos 1990 e o início da década seguinte, os desenhos de Daniel Feingold reunidos para essa exposição não são estudos ou projetos, mas pintura. Eles são definitivamente obra, compõem uma trajetória de coerência no trabalho do artista. Posto isso, estamos diante de uma pintura que se dá sob forma de fluxo. Em um único gesto, rápido, a aplicação da tinta sobre o papel se torna ritmo e não nos permite apontar sua origem ou fim. É um processo contínuo que revela, portanto, a velocidade e o estado em permanente trânsito que a pintura pode exibir. O gesto circular expande a cor e a matéria, em várias ocasiões, a forma extrapola o papel e nos incita a pensar a sua continuidade como uma forma infinita. Além disso, a dinâmica própria dessas formas revela um sentido de estrutura incompleta, inacabada e irresolvida. A linha sinuosa, fraturada e envolvente torna transparentes as estruturas transitivas, próprias dessas obras. Ao se propor como fluxo, essas obras se manifestam numa estrutura em expansão, cujas linhas possuem uma velocidade que evita qualquer plano de fixação e querem ser antes de tudo uma experiência de transição.

A amplitude do gesto de Feingold fabrica formas que tornam visíveis uma tensão e uma elasticidade que habitam tanto o papel quanto a tela. São tramas que rompem com uma simetria e ao mesmo tempo constroem um ritmo próprio e conciso — mesmo que ele nasça de uma aleatoriedade —, sem desestabilizar a economia pictórica. A sobreposição das linhas revela a grade, elemento que foi tão caro tanto aos cubistas e construtivistas quanto a Mondrian e aos minimalistas. Ela ilustra a convicção de que a pintura ou qualquer outro suporte pode expandir os espaços infinitamente ao ponto de neutralizar o valor de qualquer espaço específico. A grade produzida por Feingold é gráfica e dialoga de forma contundente com suas telas. As obras em papel contêm a associação com a arquitetura. É impressionante o fato, por outro lado, de como, em suas telas, percebemos fachadas de prédios, ruas, vielas e outros elementos da cidade. Pelo fato de nos oferecer uma urbe recortada, que não se revela por completo, nunca temos percepção de um todo, e sim de uma perspectiva oblíqua. Portanto, é nesse suporte que percebemos a gênese dos conceitos e imagens que serão explorados em larga escala nas telas.

Ademais, a grade feita pelo artista possui uma qualidade ímpar, ela é esgarçada, viabilizando a tensão que habita as suas obras.

Os gestos cíclicos, repetitivos e dinâmicos dessas obras não reduzem a pintura a uma ação “menor” na sua visibilidade ao mundo. Pelo contrário, são pesquisas pictóricas que dialogam com a própria história da pintura, em vertentes tão distintas como León Ferrari (na série *Reflexiones*, de 1963). Jackson Pollock, Atsuko Tanaka (membro do Gutai, que em 1968 realiza a obra *Round on Sand*, na qual desenha formas circulares na areia de uma praia), Cy Twombly e Carlos Zilio, para citarmos alguns artistas. Repetição aqui não é uma imitação vazia de linhas destituídas de significado e sobrepostas sem conteúdo, mas a aparição de um vazio que se coloca de uma forma cada vez mais forte e vigorosa em um ritmo frenético e inquietante. E mais como nesse processo de aparentes repetições, a diferença e a autonomia da pintura se fazem presentes. Nenhuma trama é igual a outra por mais que o processo seja o mesmo.

O acúmulo de esmalte sintético sobre o papel cria distintas formas espaciais que revelam um jogo óptico no qual não conseguimos distinguir figura e fundo. Nesse sentido, é perspicaz o modo como a linha é construída em sua obra; ela possui volume e densidade. Parece querer habitar a tridimensionalidade ao mesmo tempo em que torna toda a matéria ali reunida em algo flexível, como se a referida imagem da arquitetura fosse moldada por um desejo singular e utópico do artista. O ritmo dessas linhas densas e irregulares cria uma associação livre e direta com a tortuosidade das linhas de suas telas. Elas não são retilíneas, mas esse “erro” torna aparente a subjetividade empregada nesse exercício gráfico. Nas quatro obras de maior formato, os tons de cinza e preto criam áreas de cheio e vazio que transmitem à linha uma experiência como atividade delimitadora de um espaço orgânico que, geometricamente ou de forma livre, originam um jogo de planos incapaz de encontrar uma direção ou eixo central. Suas obras em papel materializam a experiência do espraiamento. Não se dirigem a um ponto, mas conduzem o olhar a percorrer o espaço inteiro.

A COLOCAÇÃO DO ESPAÇO, A PERMANÊNCIA DO TEMPO: OBRA RECENTE DE DANIEL FEINGOLD

Robert C. Morgan

Texto para a exposição “Pinturas Recentes”

Galeria Raquel Arnaud, 2014

Muitas vezes, diante de uma pintura de Daniel Feingold, minha primeira indagação é: como começa? Qual a fonte — visual ou outra — de referência? Assim tem sido desde meu primeiro contato com a obra do artista há quase quinze anos. Feingold é sempre paciente, reservando à minha pergunta um momento de reflexão antes de responder. Essa é a natureza do artista, sua forma de enfrentar suas questões como pintor. Para mim, é um alívio, especialmente em Nova York onde palavras são ditas como se tivesse sido ensaiado. Depois de algum tempo, todas parecem soar da mesma forma. Todas se dispersam na mesma atmosfera confor-mista — as mesmas palavras, a mesma linguagem, como se falar sobre pintura fosse o mesmo que enviar um e-mail ou uma inci-dental mensagem de texto. A linguagem logo se transmuta em retórica sem espírito ou memória. Nesse aspecto, Feingold é clara-mente diferente.

Quando Feingold fala, parece estar possuído por uma espécie de dúvida kierkegaardiana, dando a entender que cada pintura possui a própria origem, apesar de sua estreita coerência visual com outras obras afins. Poucos pintores podem ser comparados com Feingold e, ainda assim, são artistas históricos. Por exemplo, posso me imaginar escutando Barnett Newman, ou até mesmo Pollock (artista que Feingold sempre admirou profundamente), que, em minha opinião, expressaram um sentimento de dúvida seme-lhante. Independentemente dos anos de prática, as experiências e tribulações para compor uma pintura substancial sempre deman-daram tempo e, portanto, a linguagem falada em relação à pintura também. O início é uma questão de se trabalhar tanto com o tempo quanto com o espaço. Pode parecer que Feingold relute em se retirar do tempo instilado em suas pinturas. Embora pareçam estáticas, não são. O tempo é incorporado nelas como forma sobre uma superfície. Descobrir o tempo em uma pintura é um processo per-pétuo, contínuo. De modo geral, não tenho certeza se faz alguma diferença um quadro ser figurativo ou abstrato. Trabalhar com o tem-po a seu favor, seguir junto com ele no ato da pintura, é um dom. Idealmente, é como a pintura deveria vir a acontecer. Presumo que Feingold tenha sua linguagem para expressar essa ideia. O primei-ro pensamento a respeito de uma pintura ou em relação a uma pintura é, em sentido concreto, seu verdadeiro início.

Como suas fotografias são mais recentes e valem-se de objeto empírico ou identificável no mundo visual externo, sinto-me menos inclinado a inquirir sobre as fontes. A esse respeito, pintura e foto-grafia diferem. No caso da pintura de Feingold, a fonte evolui do interior e, talvez, indiretamente de um ponto de vista expressionis-ta. Refiro-me à série *Yahweh* (2013). Embora o processo envolvido na composição de suas pinturas seja automático (até certo ponto), assim que a viscosidade do pigmento de esmalte preto começa a diminuir, a tinta escorre repartindo-se em uma série de linhas. Isso é possível porque a superfície do terbrim da tela é levemente inclinada em relação à parede. O volume de pigmento colocado em cada aplicação de tinta parece ser relativamente consistente. Algumas vezes o volume cobre até metade ou um terço da área até a borda inferior, ao passo que, em outras ocasiões, quase atin-ga a borda inferior, embora não totalmente. Esse processo lembra ironicamente as pinturas protoconcretas neoplástico-concretas de Mondrian, que claramente discerniu a importância de a linha não chegar à borda, mas muitas vezes quase atingi-la. Para Mondrian, isso permitia certa mobilidade no espaço, à medida que o olho se movia entre planos de uma para outra sem interrupção.

Nas pinturas da série *Yahweh* de Feingold, a referência à vitali-dade da aplicação da tinta, em contraste com o estilo *hard-edge* do artista holandês, mostra-se significativa. Apesar do formidável controle de Feingold sobre como as discretas áreas de esmalte preto são aplicadas na superfície do terbrim, o processo calculado acaba por se prestar a uma estética expressionista. A escolha, por Feingold, do “Deus” dos judeus como título de sua série sugere mais do que um processo estritamente formal. A forma pela qual a tinta escorre e se transforma em uma espécie de escrita ou escritu-ra (*écriture*) não é destituída de significado. Pelo contrário, é a ver-dadeira essência que o artista vem tentando obter, como se a alea-toriedade relativa da ação do esmalte fizesse parte de um plano ou sistema aleatório, um universo construído por um impulso cria-tivo, indicando uma espécie de espelho ou reflexão sobre o signifi-cado do ato criativo. Nesse sentido, Feingold se aproxima do conceito de “zip” de Newman no campo pictórico como símbolo da luz divina ou intervenção da presença de Deus na história judaico-cristã. No mesmo instante, ocorre aplicação rítmica da tinta, remetendo

ao que Pollock falava sobre a necessidade de estar dentro da pin-tura. Isso também se reflete na necessidade de Feingold de ser congruente com o tempo, como quando algum aspecto de uma pintura começa a se formar diante de seus olhos.

Depois que o esmalte preto atinge sua estase na superfície e endurece, o painel não permanece mais na posição vertical. Em vez disso, o artista o coloca em posição horizontal, alinhando-o com um segundo painel para criar um díptico. E é então — e somen-te então — que o ponto de vista expressionista começa a surgir. Antes disso, a obra é apenas um painel pintado de preto que exige um segundo painel para encontrar sua resolução. É questionável se o termo renascentista “díptico” é apropriado aqui. Na maior par-te das vezes, um díptico era geralmente projetado para o exterior de um retábulo e incluía um tema diferente (um santo diferente) em cada painel. Embora cada tema fosse diferente, os dois eram dependentes de um tema único envolvendo a mitologia cristã. Na série *Yahweh* de Feingold, os dois painéis se unem para formar “uma terceira voz”, por assim dizer. Aqui, a referência a Newman é de interesse, em particular por sua obra *Onement (Unicidade, 1948)* em que uma pincelada expressionista vermelho alaranjado desce na vertical pelo centro de um campo castanho. Nesse caso, em vez de separar a pintura em duas metades, a linha vermelha vertical ativa o espaço e, assim, une afirmativamente o quadro. De modo análogo, quando Feingold junta os dois painéis horizon-tais em uma única pintura, a obra ganha um senso ativado de “unicidade” e, portanto, reitera a escritura do Antigo Testamento sobre Deus como divindade singular e todo-poderosa.

Em comparação com a série *Yahweh*, as pinturas da série *Structure* (Estrutura), também de 2013, admitem uma abordagem semelhante diante da pintura, concentrando-se na grade e, portan-to, afastando-se de qualquer alusão ao expressionismo. Em lugar de escorrimentos a partir de manchas orgânicas, como na série *Yahweh*, as pinturas são feitas de eventos singulares de despejo de tinta, altamente controlados, sugerindo uma versão mais com-pacta de Mondrian. Em vez de se movimentar linearmente em uma única direção, as linhas escorridas de Feingold se entrecru-zam, usando cores — especialmente primárias — que dão uma apa-rência mais exuberante, mas contida, à superfície. São pinturas

incríveis, não apenas em sua execução, como também em cada detalhe de sua aparência. São originais, vitais e circunspectas, a ponto de podermos explorar a complexidade de sua evolução no tempo. Feingold domina cada centímetro de suas superfícies, sem abrir mão do controle total. Ele permite ainda que os acidentes produzam um efeito *painterly* e, assim, se alinha com um tipo de reciclagem pós-moderna das formas anteriores de abstração ou concreção colocadas inequivocamente no presente.

E as fotografias da série *Homenagem ao Retângulo? Onde se situam na obra de Feingold? Eu diria o seguinte: as árvores tam-bém têm a ver com espaço e, nesse sentido, têm a ver com pintura. Creio que o fato de elas remeterem à disposição do espaço é coe-rente com a maneira como Feingold lida com a foto, em termos de como ele enquadra o tema natural nos limites da tela. Suas fotos são naturalmente caligráficas, o que poderíamos entender como consistentes com o atual conjunto de pinturas. Seja na pintura ou na fotografia, a obra de Feingold sempre foi caligráfica no já men-cionado sentido da escritura. Sua obra é uma busca persistente de um partido sistêmico. É um tipo de escrita pictórica, uma conden-sação de palavras que invocam sua consciência de pintor. O que vejo nessas árvores, apresentadas singularmente ou em conjun-tos de duas ou três, é que brincam com o espaço. Estão em busca de uma colocação. Procuram enquadrar essa caligrafia natural em um espaço, em geometria sem *angst*, sem ossificação, tornando-a tão vital quanto as pinturas escorridas em que seu fantástico con-trole é para sempre manifesto. A fotografia, para Feingold, é sim-plesmente outra ferramenta, pela qual se descobre a pintura. Nesse sentido, suas imagens fotos oferecem um complemento necessário ao seu ponto de referência nesta exposição — a coloca-ção do espaço e a permanência do tempo como essenciais para o ato de pintar.*

IMPRESSIONS FROM THE DAY

Paulo Venancio Filho

Text for the exhibit “Daniel Feingold”
Galeria Raquel Arnaud, 2002

Gusts, sparkles, discharges or something of this nature pokes through the canvas. All indications are that neither the term brushstroke nor the equivalent pictorial unit remains in a position to designate emissions characterized as fast, intersected and throbbing in all directions. Be them convergent or divergent — one might never know —, these multidirectional trails shed vestiges of the path of action, drawing an intricate transit replete with plastic energy. And the canvas area turns into a negative, gestural, expressive and shattered construction. The technique devised by the artist is methodical and aggressive; dashed lines in continuous fragmentation. The painter’s gesture is virtually reduced to a sort of hand trigger, which demands a pulsating, hialat, discontinued execution, which is extremely curtailed in its plastic possibilities. This operation of visual disruption, which places horizontal/vertical options in a calculated turmoil, matches an exclusively pictorial vigor with a form of contemporary, routinely and universal gestuality.

A radiating combustion of extreme anti-illusionism is all over. The perfectly-applied emissions of rectilinear enamel paint loads are precise and methodical, resembling the meticulous Pointillism of Seurat. As clean detonations, they create a purely optical, strong, resolute, cohesive field that spreads over the whole canvas, without any miss, and meanwhile, build a closed pictorial fabric, a meta-impressionist zigzag, which has one’s eyes truly unsettled. It decisively is an abstract painting and, this way, strictly “public” — with which the artist’s private life does not belong. Observing an ascetical austerity, devoid of any futility and frivolity, these canvas presuppose only purely abstract visual happenings, without figures or geometries, simultaneously close and apart from the ordinary experience. Such as a trite-proof armoring, they dispel any extra-pictorial association.

Always in conflict, the canvas is a field shaken by divergent and alternate attacks. The horizontal and vertical, traditional references of our position straightly fitted in space, were pulverized.

Similarly, the modern planar orthogonal grid goes astray all the time, and contradicts the rectangular canvas limits. Painting is on an unremitting attempt to escape the orthogonal framing and searches, with its ongoing vibration, a pictorial space that goes beyond the picture’s boundaries. It longs for a medium that raises the possibility of infinite development — an infinite that is not homogenous, but unstable, pulsating, capable of several frequencies: endlessly free.

All of this results in a reflective Impressionism which is impelled by the active reception of the production itself. Under continual review, it reacts to the quotidian impulses and redirects them. Each gesture implies a considerate response, makes a commitment and, at every turn, puts a proposition forward. A constant, self-analytical outline, without ambiguousness, vehemently driven and bound, is substantiated by the stimulating vivaciousness of the silver, bespeaking what is now open and current.

These strokes ricocheting on the picture’s edges could touch on the infinite. In turn, though, the pictorial energy that is consciously folded on itself is on an endless toing and froing, and expresses a vital frenzy — a nervous infra-vibration that institutes the contemporary world. It is just such vibration that these canvases seem to capture in its plasticity. A vibration that only by the end of the day we may perceive, all of a sudden. Therefore, these paintings resemble the looking at the end of a day, bringing to light the whole of the gestures that will be resumed tomorrow.

Then, we can see a painting that, for the first time, seeks to seize the current form of the quotidian gestural operability. The poise of action painting is held back and fights against the mass instrumentalization of the routine actions. We can assume it as the experience of painting from inside the “iron cage” defined by Max Weber — existence under the absolute sway of rationality. Painting derived from life reduced to swift, binary impulses that head in only one direction that the straight line’s regularity exposes. And so, we are left with the impression that the picture is completed like the end of a day. Certainly untitled, these pictures are merely genuine impressions of a postmodern day.

RHYTHMIC LINES

José Bento Ferreira

Text for the exhibit “Daniel Feingold”
University Center Maria Antonia (USP), 2003

The lines that are entangled in the subtle abstract cohesion of Daniel Feingold’s painting now seem willing not to be lines any longer but rays, beams of pure energy. They fill the canvas in such a way to dissolve the white background, now abound in crossing lines. The latter played the role of center of gravity for the intertwining, allowing the canvas to take shape, and furnishing it with an inner space.

In the paintings where everything is energy, the background becomes nothing more than a clear halo reverberating around the flashes of color. However, not everything is consumed and the very boundaries of each canvas harbor explosions, one against the others, in an implosion of the pictorial space, leaving only points from which lines radiate and points in which they mingle.

The dynamics of the points, the true principle of composition, set the pace at which blasts bother the eyes. But the points themselves are indiscernible, nothing but the lines allow guessing where they converge or from where they spread.

The sharpness and opacity of the synthetic enamel paint stroke intensifies the overlapping of lines, making of the explosions of each canvas always seizable on a glimpse, only to undo this instant subsequently by several pulsations. For all of this, the viewers of Daniel Feingold’s painting experience the powerful impression of a structure devoid of an inner part, which could support it, since it is fully outward, woven by rhythmic lines that sustain one another.

PROSAIC SUBLIME

Vera Beatriz Siqueira

Text for the exhibit “Daniel Feingold”
State University of Rio de Janeiro (Uerj), 2003

Among the contemporary art forms, painting has been the most vulnerable victim of the “death of art” discourse. Many artists and critics claim the end of painting, a fact that seemed unarguable given the profusion of new media. Clement Greenberg, celebrated American critic, even coined

the term “post-painterly abstraction” to define such ambiguousness in the contemporary scene. After reaching the summit of its development — the planarity and abstraction, within the meaning ascribed by Greenberg —, the precise painting turns against itself in a certain way.

It needs to endlessly reassure the surface and the abstract form, without however binding them to the expressive gesture or the constructive order that traditionally grounds its formal sublimity. That seems to impose a guilty structuring burden on painting, always open to self-criticism or self-flagellation. Like with the black canvases that Ad Reinhardt gathers in his show “Ultimate Painting,” devoted to denying the entire painting tradition to underline its status of art: “no *trompe-l’oeil* trick, no window on the wall, no illusion, no representation, no association, no caricature, no dreamt painting or drippings.

Caught in this dilemma, Daniel Feingold understands that, above all, contemporary painting should summon enough effectiveness to assert itself as a physical, empirical presence. Said like that, it may seem almost nothing. However, it stands as an intricate artistic issue: reaching vehemence through the advocacy of discontinuous elements; dealing with the expansiveness that defines the present-day world not as a starting point — which could guide it towards a mimetic attitude — but else as the result of its pictorial construction, whereby each fragment is a totality, which conveys its properties on the next ones and builds with it a relationship averse to progressions. There are countless possibilities of juxtaposition for the squares and rectangles painted. One attracts or repels the other by the inner strength of its lines entwined in a geometry, at only one time, clear-cut and obscure.

This way, his canvases demand of viewers a physical confrontation. Simultaneously impervious and inviting, they summon us to this bodily conflict. Bothersome, they aspire to a current form of transcendence. They shine the anonymous throbbing of the silvery color and the chemistry of industrialized colors. They pulsate with the opaque materiality of the pictorial surface, the assembling of paints that also occupy the side of the stretcher and show the material reality of the medium. They activate, in the disheartened today’s world, the positive experience

of painting. Disenchanted and disillusioned, but not resorting to the cynicism of the post-pop affiliation and having to tackle the problem of the formal fragmentation after Minimalism, his works elaborate a seemingly simple, anonymous, frontal, linear and serial structure. And thus they relocate, in our days, the romanticist possibility of the painting to assert itself in a privileged position to experience the sublime.

Not by chance the exhibit was assembled in situ, at the gallery’s space, with ad hoc adjustments along its course. Its intelligence is empirical, resulting from a choice among several possibilities, out of abiding by the limits and potentialities of the works. There is no ending to this process. The intertwined and centrifugal lines encounter the form — always shaky and likewise complete — in this undefined combinatorial exercise. In a university gallery, all this concrete work should be regarded as a paradigm, an epitome of the critical task to be undertaken by each one of us.

LAYERS OF HISTORY AND VIVID PRESENT

Paulo Sergio Duarte, 2005

Constructive tradition, absolute abidance by the planar issue, chromatic exploration on a pop palette of synthetic enamels and outrage to keep an intense dialogue with the most topical modern heritage turn Daniel Feingold’s painting into one of the strongest players in the Brazilian contemporary art. The fabric is dense but seemingly jumbled by an overlapping of strokes; however, the chaos is structured around the assertive prowess of long straight strokes. Besides the black, silvery, salmon pink, grey and white shades, along with the bulky painting on the surface, and without no overt and prominent accident, the body of the canvas itself is shown, and its volume on the wall is stressed by the stretcher’s thickness. Should constructive light be the subject of painting, this could be in his canvases.

Not only the layers of strokes build up on the surface; layers of history in the artist’s view on the painting vibrate so much as the silver, pink or black industrial lacquer. The probing and ascertainment of limits from the Cubism heritage by the abstract Expressionism can be seen clear-cut.

Let us imagine the dripping of Pollock subject to extreme tensile strength — bowed, as engineers and architects would better say — or the minimalistic geometries of LeWitt, Morellet and Noland subject to an intense calculated disorder. They are productive transformations of this order that gain visibility through the contemporary practice of the painting by Daniel Feingold.

We could wonder that we are facing one more Modernist monad where the only relevance would lie in the significant structure. The world is quite conspicuous in this painting and better translated than in several paintings rendered trite owing to the illustration recourse. Is there a semblance with *Tribute to Oskar Panizza* (1917-1918), by George Grosz? It stands as a funeral procession led by the caricature of a priest, with the death drinking sitting on the coffin, followed by an entourage of demented people. The procession crosses the street of a big city and its skyscraper line. In Grosz, the society’ madness found in the World War I was conveyed with striking subjective bias. In Daniel Feingold’s painting, this same space of the contemporary urban life is shown on exacerbated elements: aspiring to the full rationality of its objective processes and a praise of velocity, turning the haste into a state of time to be normalized by the unyielding subjection to the rules of production of the Late capitalism. Madness escaped the psychopathologic states and was substantiated in the processes. On account of that, this painting does not turn its back on the world with a complete abstraction; it is rather one of its most remarkable portraits and stimulus for reflection.

This text was originally published under the title Daniel Feingold. In DUARTE, Paulo Sergio (org.). *Histórias da arte e do espaço* — a persistência da pintura. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 76.

PAINTING IN THE PRESENT

Ronaldo Brito

Text for the exhibit “Daniel Feingold”
Galeria Anita Schwartz, 2008

Light is metallic, refracted, derives from the today’s helter-skelter urban environment; colors, few and impersonal, are not so concerned with the expressive qualities as they are with physical intensity, increments of energy capable of sustaining and invigorating the painting’s scale. In fact, the notable sense of balance and proportion, inherent to easel painting, is here redefined at a quantum level. But if painting craves to take bodily shape, de-sublimate, and thus adhere to an incalculable share of the world, it intends to do so by virtue of its lyrical impetus. This results in a peculiar seriality of curved forms, an accelerated, recurrent motion, which however brings a certain unpredictability — as if by following the staggering course of the world, the canvas would unfold and become sensible to our corporeal measure, attuned to a troublesome expectation of lyrical life.

And, still, this painting is a product of Me surrounded by the world, for whom every view is accomplished by the topical experience of the event of form. Naturally it no longer keeps a classical reflective distance. On the contrary, a perverse topology wherein subject and object are estranged, collide, but seldom accord, is one of its unremitting vicissitudes. And so it ends up out of reach, unapproachable, the utopia of Möbius strip (the Eucharist of our Neo-Concrete Movement) and its ideal of a planar life, without in- and outside, fluid and emancipated.

This plane fronted by Daniel Feingold’s painting is an uneven, garbled, and jumbled one, unable to be rationalized *a priori*. One should overpower it through physical effort, elaborating a quite material aesthetic sensibility, in contact with the formless mass of a poetically numb or sheer unfriendly quotidian. Even the disorderly *all-over* of Jackson Pollock, his inescapable point of departure, was substantiated outright, almost spellbound, although by the end of a doubtful periplus. By then, the so-called mourning of modernity that struck the past few decades was not a burden. And it is just this mourning, as a factor of inertia, that our painter should conjure,

and process into lyrical dexterity. Every expressive decision, or spiritual if you will, is then confused with a decision about the material media. For instance, the decision to double stretchers. Intuitively, it responds to the ambiguous, divided character of the notion of contemporary unity. Two are the stretchers, but only one is the painting. Match by mismatch, antsy game between surface and depth which the canvas seeks, and goes to great lengths to reactivate. And the game includes the wall itself, for now we are facing three planes: given the unevenness, the gap between one stretcher and the other, the wall tends to affect the act of perceiving. Not to mention that the stretchers are thick, visually conspicuous, defying spatial presences.

Perhaps the virtuous oil was a very fitting, evocative vehicle to impregnate such solid canvases, almost painting sheets. The soulless synthetic enamel paint is even more suitable for the task, either owing to its opaque sheen or for its industrial, maculated and subjectivation-proof nature. Its spot colors perform an act, they do not play, they do not consent halftones; at once, the chromatic printing turns into an optical behavior. Patent colors, without transparency, public colors, incorporating the present into the painting, voicing the call from the streets.

And the reasoning also encompasses its basic elements, the particles of its singular physical entity. These curved forms, with their countless variables, have a concrete background, a biography. They derive from surfboards that, for years, the artist used to professionally design and build. Only deep intimacy, the unconscious domain of their possible connections could allow these “boards” to evolve and here manifest their presence with such vigor, ability of flowing and back-flowing. In fact, we remain undecided whether to call them forms or elements. They seem too plastic, have a vague contour, certain morphological continuity, inconsistent with the notion of discrete element. On the other hand, they are triggered by a serial compulsion, possessing something mechanical and progressive; although they are not, per se, expressive gestures. All things considered, the torsions of this convulsive geometry do not stand as formations, but they may be closer to a quite unorthodox combinatorial logic.

This way, their pregnant formal and affective memory of surfboards speaks volumes about the

work’s plastic dilemma. Outstanding, irreplaceable metaphors of the absurd though efficient balance, epitomes of the coalescence between solid and liquid. What would such boards ultimately be if not solids aspiring to liquid? In the work’s imaginary, they play a totemic function, symbols of a playful resistance.

Nonetheless, this does not turn Daniel Feingold’s work into figurative painting. Not by a long shot. If we jump to viewing representations, figures of surfboards, in these curves, we will be botching things up. As a rule, this painting is averse to image. It is fully applied and consumed in an abstract language process that might never be framed in images. Otherwise, there would be a waiver: reducing the canvas to a neutral vehicle, mere projection plane. But if it is restricted to a strict planar confrontation, it builds up a magnetic field of immanent plastic forces instead. Each one of the canvases thus undertakes a calculated risk, achieving its balance between the revitalizing maneuvers of a pliable geometry and the imminence of entropy, seeking to enforce the difference between an uncertain throbbing order and the mere indifferent confusion.

And, as if art history were an engulfing symbolic matter, to move onwards, widen its area of action, the artist might now engage in a path of return from Pollock to Picasso, or to be more specific, from Picasso to *Demoiselles D’Avignon*, from collages to African masks. And, on his own account, relive the genuine moment of rupture when Picasso has broken the canon of the Western form, to reconstruct it with open and discontinuous signs. This, in my opinion, bestows on the recent works of Daniel Feingold (mainly the small canvases and papers) a certain visage, the semblance of a mask. After all, the indispensable is a quantum of pictorial energy capable of mobilizing these curved forms along the entire painting’s extent, capable of disarticulating and re-articulating them, so as to say, simultaneously. And halt the operation at the exact aesthetic moment, where everything falls into place, but not that much, as something is bound to happen, something is happening.

PAINTING IN FLOW

Felipe Scovino

Text for the exhibit “Daniel Feingold”
Galeria Multíplo Espaço Arte, 2013

Produced between the 1990s and the onset of the next decade, the drawings of Daniel Feingold assembled in this exhibit are neither etudes nor projects, but painting. Definitely they are part of his oeuvre, as they follow a coherent path with the artist’s lifework. As a matter of fact, his painting undertakes a sort of flow. In a single, swift gesture, the paint’s application on paper becomes the rhythm and makes it impossible to tell its beginning from its ending apart. Rather, it is a continuous process that unveils the velocity and the state of ongoing transit that the painting is able to display. The circular gesture expands color and matter, on several occasions, the form pokes through the paper and prompts thinking about its continuance as an infinite form. Besides this, the very dynamics of such forms reveal an incomplete, unfinished and unresolved structural nature. The sinuous, fractured and alluring stroke transforms the transient strokes of these works into transparent matter. Purporting to be a flow, these works are expressed in a structure under expansion, whose strokes attain certain velocity that prevents any fixation plane and intend, above all, to be an experience in transition.

The extent of Feingold’s gesture conceives forms that shed light on a given tautness and pliability that indwell both paper and canvas. There are fabrics that break off from symmetry and meanwhile develop its own, concise rhythm — even if at random — although not thwarting the pictorial economy. The overlapping of strokes unfolds the grid, an element that was so highly esteemed by the artists of Cubism and Constructivism as it were by Mondrian and minimalist exponents. It illustrates the conviction that painting or any other media may infinitely expand spaces to the extent of counteracting the value of any particular space. The grid produced by Feingold is a graphical one, engaged in a heated dialogue with his canvases. The works on paper are connected to architecture. On the other hand, it is impressive how viewers can descry building façades, streets, alleys and other city elements on his canvases.

Owing to the cut urbs displayed, precluding a full view, we will never see the whole picture, but an oblique perspective. Therefore, it is through this medium that we may find the genesis of the concepts and images which will be depicted on large scale on the canvases. Furthermore, the grid devised by the artist has a unique quality, it is torn, allowing that tenseness be built up in-between his works.

The cyclical, recurrent and dynamic gestures of these works do not consign painting to a “lower” rank in the world. On the contrary, they may be regarded as pictorial research that reflects the history of painting, following paths so dissimilar as those of León Ferrari (in the series *Reflexiones*, of 1963). Jackson Pollock, Atsuko Tanaka (member of Gutai, who, in 1968, produces the work *Round on Sand*, where she draws circular forms on a beach sand), Cy Twombly and Carlos Zilio, to name a few artists. Repetition here is not an empty imitation of lines devoid of meaning and overlaid without any content, but the emergence of a void that makes an ever stronger and more poignant statement in an unsettling and frenetic pace. And in this process of apparent repetitions, the difference and autonomy of painting show themselves. No fabric is equal to the others, even if the process is the same.

The buildup of synthetic enamel paint on paper creates different spatial forms that expose an optical game where figure and ground cannot be distinguished. In this sense, it is rather insightful how stroke is built in his work; it has volume and density. It seems to crave for three dimensions meanwhile it makes of the matter there gathered something flexible, as if the said image of architecture were shaped by singular and utopian artist’s desire. The rhythm of these dense and uneven strokes creates a free and straight association with the tortuousness of the strokes on his canvases. They are not rectilinear, but this “mistake” unveils the subjectivity employed in this graphical etude. In the four larger works, the shades of black and grey create areas of full and void that convey onto the stroke an experience as an activity that outlines an organic space that, geometrically or freely, set about a game of planes incapable of finding a direction or central axis. His works on paper substantiate the experience of spreading. They are not following towards a point but drive our eyes to follow the entire space.

THE PLACEMENT OF SPACE, THE ENDURANCE OF TIME: RECENT WORK BY DANIEL FEINGOLD

Robert C. Morgan

Text for the exhibit “Recent Paintings”
Galeria Raquel Arnaud, 2014

While viewing a painting by Daniel Feingold, often my first question is — how does it begin? What is the source — visual or otherwise — that informs it? This process has been going on for as long as I have been aware of Feingold’s work, which is close to fifteen years. Feingold is always patient, giving my question a moment of reflection before he speaks. This is the artist’s nature, his way of addressing his concerns as a painter. I find this refreshing, especially coming from New York where words are spoken as if rehearsed in advance. After a while, they all begin to sound alike. They all diffuse into the same conformist atmosphere — the same words, the same language, as if talking about painting was the same as sending an email or an incidental text message. The language quickly transmutes into rhetoric without spirit or memory. Feingold is clearly different in this regard.

When Feingold speaks it sounds as if he were possessed by some kind of Kierkegaardian doubt, suggesting that each painting has its own origin, despite its proximate visual consistency to other related works. There are few painters I can compare with Feingold, and if I do they tend to be historical. For example, I can imagine listening to Barnett Newman, or even Pollock (an artist that Feingold has always deeply admired), who I believe carried a similar sense of doubt. Regardless of the years of painting, the trials and tribulations in making a substantial painting always took time, and therefore, the language spoken in relation to painting also took time. The beginning is a question of working with time as much working with space. It would seem that Feingold is unwilling to remove himself from the time instilled within his paintings. While they may appear static, they are not. Time is embodied as form upon a surface. To discover time within a painting is a perpetual, on-going process. In general, I am not certain whether it makes any difference whether a painting is representational or abstract. To work with time on your side, to be one with time in the act

of painting, is a gift. Ideally, it is the way painting should happen. I would assume that Feingold has his own language for expressing this idea. The first thought about a painting or in relation to a painting is in a concrete sense its true beginning.

Because his photographs are more recent, borrowing from empirical or recognizable subject matter in the external visual world, I am less inclined to inquire about the sources. In this respect, painting and photography are different. In the case of Feingold's painting, the source evolves from the interior, perhaps, indirectly from an expressionist point of view. I am thinking of the *Yahweh* paintings. While the process involved in making his paintings is automatic (to a degree). Once the viscosity of the black enamel pigment begins its move downward, the paint will break up into a series of discreet dribbles. This is enabled as the terbrim (synthetic fabric) surface of the painting is tilted at a slight angle to the wall. The volume of pigment applied in each pour appears relatively consistent. Sometimes the pour will extend one half to a third of the way to the bottom edge, while on other occasions, it almost reaches the bottom but not quite, ironically suggesting the concrete neo-plastic, proto-concrete paintings of Mondrian who clearly discerned the importance of the line not reaching the edge but often stopping just short of it. For Mondrian, this allowed a certain mobility of space as the eye moved between planes from one to another without interruption.

In Feingold's *Yahweh* paintings (2013), the reference to the vitality of the pour, in contrast to the Dutch artist's hard-edge approach, carries significance. Despite Feingold's remarkable control over how the discreet sections of the black enamel descend on the terbrim (synthetic fabric) surface, the calculated process eventually lends itself to an expressionist aesthetic. Feingold choice of the Hebrew "God" as the title of his series suggests more than a strictly formal process. The way in which the descending paint forms itself into a kind of script or writing (*écriture*) is not insignificant. Rather it is the very essence that the artist is striving to obtain as if the relative randomness of the enamel's action is part of a random plan or system, a universe built on the creative impulse, suggesting a kind of mirror or reflection on the meaning of the creative act. In this sense, Feingold comes close to

Newman's concept of the "zip" inside the painterly field as symbolic of divine light or the intervention of God's presence within Judeo-Christian history. At the same instant, there is the rhythmic pour of paint, reminiscent of how Pollock spoke of the necessity of being within the painting. This further reflects on Feingold's need to be congruent with time as when some aspect of a painting begins to form itself before his eyes.

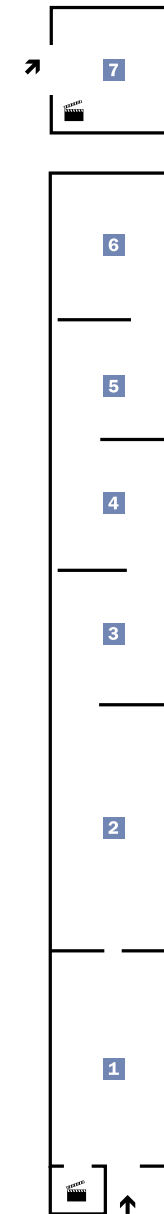
Once the black enamel has found its stasis on the surface and becomes hard, the panel does not remain in a vertical position. Rather the artist turns it to a horizontal position where it is aligned with a second panel in order to create a diptych. It is then — and only then — that the expressionist point of view begins to emerge. Prior to this, the work is only a panel painted black that requires a second panel to find its resolution. It is questionable whether the Renaissance term "diptych" is appropriate here. For the most part, a diptych was generally designed for the exterior of an altarpiece and included different subject matter (a different saint) on each panel. While each subject was different, the two were dependent on a single theme involving Christian mythology. In Feingold's *Yahweh* series, the two panels come together to form "a third voice," so to speak. Again, the reference to Newman is of interest, particularly in Newman's *Onement* (1948) where an expressionist vertical orange-red brush stroke descends through the center of a maroon field. In this case, the vertical red line, rather than separating the painting into two halves, affirmatively unites the painting by activating the space. Similarly, when Feingold combines the two horizontal panels into a single painting, the work achieves an activated sense of "onement," and thus reiterates the Old Testament scripture of God being all-powerful, a singular deity.

In comparison with the *Yahweh* series, the *Structure* paintings, also from 2013, admit a similar approach to painting, focusing on the grid, and thus removing themselves from any hint of expressionism. Instead of the pours descending downward from organic splotches, as in *Yahweh*, they are made from highly controlled singular pours that suggest a more compressed version of Mondrian. Rather than moving in a single linear direction, the poured lines of Feingold crossover one another, using color — especially primaries — that give a more exuberant, yet

restrained appearance to the surface. These are terrific paintings, not only in their execution, but also in the demeanor of their appearance. They are fresh, vital, and circumspect to the extent that one may explore the intricacies of how they developed over time. Here Feingold is in charge of each inch of his surfaces, without relinquishing full control. He still allows the accidents to evoke a sense of painterliness and thus aligns himself with a kind of postmodern recycling of earlier forms of abstraction or concretion placed squarely within the present.

And what of the photographs *Hommage to the Rectangle* series? Where do they stand in the oeuvre of Feingold? I would put it the following way. The trees are also about space and in this sense they are about painting. That they are about the placement of space, I believe, is consistent with how Feingold manages the photograph in terms of how the natural subject matter is placed within the framing edge. His photographs are naturally calligraphic, which one might understand as consistent with the current group of paintings. Whether painting or photography, Feingold's work has always been calligraphic in the sense of the *écriture* mentioned earlier. His work is a persistent search for systemic order. It is a kind of pictorial writing, a condensation of words that invokes his consciousness as a painter. What I see in these trees, whether presented singularly or in twos or threes, is that they play with space. They are in search of a placement. How to fit this natural calligraphy into a space, geometry without angst, without ossification, and make it as vital as the poured paintings in which his astonishing control is forever apparent. Photography, for Feingold, is simply another tool, by which to discover painting. In this sense, they offer a necessary complement to his point of reference in this exhibition — the placement of space, and the endurance of time as essential to the act of painting.

OBRAS NA EXPOSIÇÃO WORKS IN THE EXHIBITION



SALA 1

HOMENAGEM AO RETÂNGULO HOMAGE TO THE RECTANGLE



[P. 4, 50-61]
Série *Homenagem ao Retângulo*, 2007
[*Hommage to the Rectangle* series]
impressão jato de tinta sobre papel
de gravura Hahnemühle
[jet ink print on Hahnemühle paper]
60 x 90 cm [cada | each]

🎬
VÍDEO 01 [VIDEO 01]
Making of da exposição
"Acaso Controlado"
[*Making of the exhibit*
"Controlled Chance"]

SALA 2

ESPAÇO EMPENADO WARPED SPACE



[P. 40, 42-43]
Espaço Empenado #16, 2003
[*Warped Space #16*]
esmalte sintético sobre tela
[enamel on canvas]
200 x 143 x 4 cm | 200 x 114 x 9 cm
200 x 143 x 4 cm | tríptico [triptych]

[P. 41, 44]
Espaço Empenado #10, 2003
[*Warped Space #10*]
esmalte sintético sobre tela
[enamel on canvas]
220 x 170 x 5 cm | 220 x 170 x 5 cm
díptico [diptych]
Coleção [Collection] Anita Schwartz

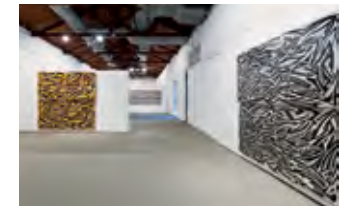
[P. 41, 46, 47]
Espaço Empenado #11, 2002
[*Warped Space #11*]
esmalte sintético sobre tela
[enamel on canvas]
220 x 170 x 5 cm | 220 x 170 x 5 cm
díptico [diptych]
Coleção [Collection] Andre Schwartz

[P. 45]
Espaço Empenado #15, 2003
[*Warped Space #15*]
esmalte sintético sobre tela
[enamel on canvas]
120 x 120 x 15 cm | 120 x 180 x 10 cm
180 x 300 x 5 cm | tríptico [triptych]

[P. 48, 49]
Espaço Empenado #12, 2002
[*Warped Space #12*]
esmalte sintético sobre tela
[enamel on canvas]
220 x 170 x 5 cm | 220 x 170 x 5 cm
díptico [diptych]
Coleção [Collection] Anita Schwartz

SALA 3

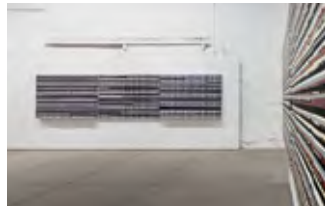
BANDA LARGA BROADBAND



[P. 34, 36, 37]
O Glorioso, 2008
esmalte sintético sobre tela
[enamel on canvas]
125 x 250 x 12 cm | 125 x 250 x 6 cm
díptico [diptych]

[P. 35]
Wobbling Space, 2008
esmalte sintético sobre tela
[enamel on canvas]
125 x 250 x 12 cm | 125 x 250 x 6 cm
díptico [diptych]

[P. 38, 39]
Voodoo-woman, 2007
esmalte sintético sobre tela
[enamel on canvas]
125 x 250 x 12 cm | 125 x 250 x 6 cm
díptico [diptych]
Coleção [Collection] Anita Schwartz

SALA 4**ESTRUTURAS HORIZONTAIS**
HORIZONTAL STRUCTURES

[P. 26-27]
Estrutura #06, 2013
[Structure #06]
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
180 x 130 x 10 cm | 180 x 130 x 5 cm
180 x 130 x 10 cm | tríptico [triptych]

[P. 28-29, 33]
Estrutura #04, 2013
[Structure #04]
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
140 x 220 x 10 cm | 140 x 220 x 10 cm
díptico [diptych]
Coleção privada [Private collection]

[P. 30-31, 32]
Estrutura #15, 2016
[Structure #15]
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
130 x 180 x 10 cm | 130 x 180 x 3,5 cm
130 x 180 x 10 cm | tríptico [triptych]

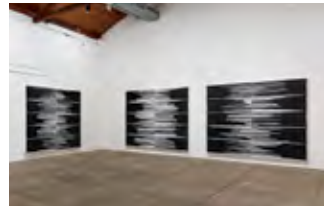
SALA 5**ESTRUTURAS VERTICAIS**
VERTICAL STRUCTURES

[P. 20]
Estrutura #03, 2013
[Structure #03]
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
220 x 140 x 10 cm | 220 x 140 x 10 cm
díptico [diptych]

[P. 21, 22]
Estrutura #05, 2013
[Structure #05]
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
220 x 140 x 10 cm | 220 x 140 x 10 cm
díptico [diptych]

[P. 23]
Estrutura #01, 2013
[Structure #01]
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
220 x 140 x 10 cm | 220 x 140 x 10 cm
díptico [diptych]

[P. 24]
Estrutura #02, 2013
[Structure #02]
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
220 x 140 x 10 cm | 220 x 140 x 10 cm
díptico [diptych]

SALA 6**SÉRIE YAHWEH**
YAHWEH SERIES

[P. 9, 12]
Yahweh #04, 2013
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
130 x 180 x 5 cm | 130 x 180 x 10 cm
díptico [diptych]

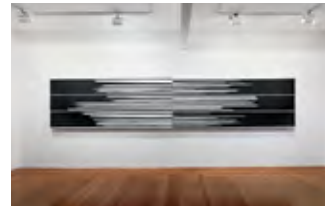
[P. 13]
Yahweh #05, 2013
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
130 x 180 x 5 cm | 130 x 180 x 10 cm
díptico [diptych]

[P. 14-15, 18]
Yahweh #12, 2016
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
120 x 180 x 10 cm | 120 x 180 x 10 cm
díptico [diptych]

[P. 16, 19]
Yahweh #01, 2013
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
240 x 140 x 10 cm | 240 x 140 x 10 cm
díptico [diptych]


[P. 17, 19]
Yahweh #02, 2013
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
240 x 140 x 10 cm | 240 x 140 x 10 cm
díptico [diptych]

[P. 18]
Yahweh #03, 2013
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
240 x 140 x 10 cm | 240 x 140 x 10 cm
díptico [diptych]

SALA 7**SÉRIE YAHWEH**
YAHWEH SERIES

[P. 8]
Série Homenagem ao Retângulo, 2007
[Homage to the Rectangle series]
impressão jato de tinta sobre papel
de gravura Hahnemühle
[jet ink print on Hahnemühle paper]
60 x 90 cm [cada | each]

[P. 10-11]
Yahweh #15, 2016
esmalte sintético sobre terbrim
[enamel on synthetic fabric]
120 x 300 x 10 cm | 120 x 300 x 10 cm
díptico [diptych]

 **VÍDEO 02** [VIDEO 02]
Making of da exposição
"Acaso Controlado"
[Making of the exhibit
"Controlled Chance"]

FUNDAÇÃO VALE

Diretora-Presidente
[Director-President]
Isis Pagy

Diretor Executivo
[Executive Director]
Luiz Gustavo Gouvea

**Gerência de Esporte, Cultura,
Geração de Trabalho e Renda
e Estação Conhecimento**
[Sports, Culture, Labor and Income
Development and Knowledge
Station Management]
Marcos Reys

Gerência de Cultura e Ativos
[Cultural and Assets Management]
Heloisa Bortolo
Natalia Chamusca
Camila Abud

MUSEU VALE

Diretor Cultural [Cultural Director]
Ronaldo Barbosa

Gerente Administrativa e Financeira
[Administrative and Financial Manager]
Noyla Nakibar

Coordenadora de Arte-Educação
[Art Education Coordinator]
Ruth Guedes

Produtora [Producer]
Diester Fernandes

Museóloga [Museologist]
Agnes Lang

**Auxiliares Administrativos
e Financeiros** [Administrative
and Financial Assistants]
Bruno Mota
Fagner Chaves

Auxiliar de Produção
[Production Assistant]
André Leão

Programa Educativo
[Educational Program]
Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Jonathan Schmidel
Jordana Caetano
Rafaela Ribeiro
Weverson Tertuliano

Atendente [Attendant]
Regiane Vervloet

**Estagiários Administrativos
e Financeiros** [Administrative
and Financial Interns]
Jefferson Otávio Barros dos Santos

Estagiário de Produção
[Production Intern]
Dimitrios Vazeos Sarris

Estagiários do Programa Educativo
[Educational Program Intern]
Jaqueline Britto Loris
Rafael Teixeira de Resende

Aprendizes [Apprentices]
Erika Vieira da Silva
Fabio Carolina de Souza
Karoliny Kull do Nascimento
Lorena Cristiane da Silva Costa
Maria Eduarda S. Rafasque
Marina Luz de Souza
Micaelle Medeiros de Oliveira
Ruan Victor Santos Campos
Thalita Ribeiro Gomes
Winglys dos Santos Ropke

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

Concepção e Curadoria
[Concept and Curatorship]
Vanda Klabin

Produção [Produced by]
R&L Produtores Associados

Direção de Produção
[Production Director]
Rodrigo Andrade

Gestão de Projeto
[Project Manager]
Lucas Lins

Assistente do Artista
[Artist's Assistant]
Tamandua_Arte
Natália Azevedo
Stefania Paiva

Revisão de Texto em Português
[Portuguese Proofreader]
Rosalina Gouveia

Versão para o Inglês [Translator]
Márcio Pinheiro

Identidade Visual [Visual Identity]
Danowski Design
Sula Danowski
Carol Müller Machado

Fotografias [Photographs]
Pat Kilgore

**Tratamento de Imagem da
série Homenagem ao Retângulo**
[Image Processing of the
Homage to the Rectangle series]
Anderson Correa de Araujo

Video [Video]
Diogo Lisboa

Audiovisual [Audiovisual]
CBTEC

Assessoria de Imprensa
[Press Relations]
Meio & Imagem Comunicação

Plotagem [Plotting]
ArtClamur

Cenotecnia [Scenography]
Francischetto Comércio
e Indústria de Madeiras

Execução e Montagem
[Set Design and Build]
Tuca Sarmento
Danilo Porphirio de Almeida

Iluminação [Lighting]
Julio Katona | Artimanha Produções

Registro Fotográfico
[Photographic Recording]
Felipe Amarelo | Claraboia Imagem

Registro Videográfico [Video Recording]
Lupino Filmes

Transporte [Logistics]
ArtQuality

Seguro [Insurance]
Affinité

CATÁLOGO [CATALOGUE]

Textos [Authors]
Felipe Scovino
José Bento Ferreira
Paulo Sérgio Duarte
Paulo Venancio Filho
Robert C. Morgan
Ronaldo Brito
Vanda Klabin
Vera Beatriz Siqueira

**Projeto Gráfico e Tratamento
de Imagem** [Graphic Design
and Image Processing]
Danowski Design
Sula Danowski
Carol Müller Machado

Revisão de Texto em Português
[Portuguese Proofreader]
Rosalina Gouveia

Versão para o Inglês
[English Translator]
Márcio Pinheiro

Fotografias [Photographs]
Pat Kilgore
exceto [except] p. 62
Diogo Lisboa

Impressão [Printing]
Stilgraf

Agradecimentos
[Acknowledgements]
Andre Feingold
Andre Schwartz
Anita Schwartz
Felipe Scovino
José Bento Ferreira
Myra Arnaud Babenco
Paulo Sérgio Duarte
Paulo Venancio Filho
Raquel Arnaud
Ricardo Lacaz
Robert C. Morgan
Ronaldo Barbosa
Vanda Klabin
Vera Beatriz Siqueira
Yannick B. Carvalho

Veja os vídeos do *making of*
da exposição
[Watch the movies of
the making of the exhibition]



Vídeo 01



Vídeo 02

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

K63d Klabin, Vanda Maria Mangia.
Daniel Feingold: *acaso controlado*. / Vanda Maria Mangia
Klabin (Org.), Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, José Bento
Ferreira, Vanda Maria Mangia Klabin, Robert C. Morgan,
Felipe Scovino, Vera Beatriz Siqueira, Paulo Venancio Filho.
- Vila Velha: Museu Vale, 2016.

80 p. : 43 il.

Revisor: Rosalina Gouveia; tradutor: Márcio Soares Pinheiro;
fotografia: Pat Kilgore; Projeto gráfico: Sula Danowski e
Carol Müller Machado.

ISBN 978-85-60008-20-9

1. Artes. I. Feingold, Daniel. II. Venancio Filho, Paulo. III.
Ferreira, José Bento. IV. Siqueira, Vera Beatriz. V. Título.

CDD - 700

MUSEU VALE

Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n
Argolas, Vila Velha, Espírito Santo
cep: 29114-920
tel: +55 [27] 3333-2484
www.museuvale.com

ISBN 978-85-60008-20-9



9 788560 008209



PRODUÇÃO
PRODUCTION

R&L
PRODUTORES ASSOCIADOS

INICIATIVA
INITIATIVE

FUNDAÇÃO VALE

PATROCÍNIO
SPONSORED BY



REALIZAÇÃO
PRODUCED BY

MINISTÉRIO DA
CULTURA

