



MANFREDO DE SOUZANETTO

BRASILEA 

MANFREDO DE SOUZANETTO

17.01.2013 - 14.03.2013

STIFTUNG BRASILEA, BASEL, SCHWEIZ



24.2008 - 107x88 cm



25.2008 - 109x90 cm



23.2008 - 109x90 cm

DER BUNTE TANZ DER OBJEKTE ALS ZEICHEN

Als ich Ende der 80er Jahre die Werke von Manfredo de Souza Netto in Rio de Janeiro entdeckte, war ich beeindruckt von seiner Reduziert- und Entschiedenheit. Es waren Leinwände in linearer, jedoch unregelmässiger Form. Malerei-Gegenstände, die fast immer durch Holzstützen zusammengehalten wurden und deren Farbe sich den chromatischen Variationen industrieller Paletten entzog. Ganz so, als ob ihr Schöpfer modernes Malmaterial verweigere und zu früheren Herstellungsweisen zurückgekehrt sei, die vor den heutigen chemischen Farbstoffen hergestellt wurden. Also Farben, die aus Erde gewonnen wurden und deren Farbtöne Ähnlichkeit mit den Landschaftsgemälden des Quattrocento aufweisen, wie zum Beispiel Ocker-Töne, die sich Manfredo de Souza Netto am Strassenrand oder in Steinbrüchen seiner landschaftlichen Umgebung besorgt hatte, die er regelmässig aufsuchte. Diese Kunstwerke unterschieden sich von Allem, was zu jener Zeit in Brasilien üblich war: Eine mit Zeichen gefüllte und das Gegenständliche nur anspielende Malerei, tropisch Inspiriertes vermischt mit sauber ausgeführten New Yorker Graffiti. In jenem Jahrzehnt triumphierte ausdrucksvolle, grossformatige Malerei, das so genannte „bad painting“; Erzählerische Details wurden angehäuft und deckten den Bedarf des internationalen Kunstmarktes, der scheinbar über unerschöpfliche Finanzmittel verfügte. Dreissig Jahre später ist uns bewusst, dass die 80er Jahre sehr oberflächlich waren. Die Meisten der damals anerkannten Künstler sind heute verschwunden und das Ganze endete in einer der tiefsten Kunstkrisen, die der Kunstmarkt bis dato kannte. Gegenüber diesem Tumult, dieser Euphorie und diesem Hochbetrieb erschien Manfredo de Souza Nettos Malerei ruhig und solide. So ist sie auch heute noch. Er selbst blieb unbeirrbar und vertraute auf seine starke Überzeugung. Die Dinge waren in einer Weise ausgerichtet, er aber in einer anderen – er stand zu etwas, das vom Zeitgeist losgelöst war. Ich selbst stamme aus Europa und bin in der Schweiz aufgewachsen. Mein Blick wurde durch die konstruktive Kunst geschult. Bildnerischer Formalismus und gra-

phische Strenge sind ja – trotz all ihrem internationalen Echo – eine helvetische Eigenschaft. Die von mir entdeckten Kunstwerke schienen mir vertraut, obwohl sie sich der Strenge und den Gesetzen der geraden Linie entzogen. Dies resultierte aus Manfredo de Souza Nettos Bildaufbau-Logik, die mit der Geometrie ein Hin- und-Her-Balancieren zwischen Hand und Körper verbindet.

Seit jener Zeit ergründet er die Geheimnisse und Verwandlungen des Raumes, sei es mit seinen Malereien, sei es mit dreidimensionalen Werken, mit seinen gekrümmten Holzteilen, indem er gefüllte und leere Räume schafft. So lässt er schrittweise den Weg neu entstehen, durch den sich das menschliche Schaffen schon immer der Natur angepasst hat. Jetzt stellt er seine Werke in der Stiftung Basilea in Basel aus, mehr als zehntausend Kilometer entfernt von ihrem Entstehungsort, in einer Gegend, in der Abstraktion und Konstruktion ihren Ursprung hatten – zweifellos die wichtigsten und wohl einzigen tatsächlichen Neuerungen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts – neben Kreativen wie Johannes Itten, Richard Paul Lohse, Max Bill, Gottfried Honegger und den uns näher stehenden John Armleder, Olivier Mosset oder Helmut Federle.

Diese Schaffensquelle entstand in Europa innerhalb eines knappen Jahrhunderts. Sie beeinflusste einige der brilliantesten brasilianischen Künstler der Generation vor Manfredo de Souza Netto, zum Beispiel die Neokonkreten Hélio Oiticica und Lygia Clark. Beim Gang durch die Tropen veränderten sich die Fundamente des Konstruktivismus zutiefst. In Brasilien schufen die konstruktiven Künstler nicht nur Bilder und Plastiken, sie verwendeten das Geschaffene auch in Performances, in denen sowohl der Körper als auch Objekte vorkamen. Diese Mischung von Ausdrucksmitteln veränderte die Raumorganisation der ursprünglich bildartigen oder skulpturartigen Werke. In den Arbeiten Manfredo de Souza Nettos ruft das Zwiegespräch zwischen dem menschlichen Körper und einem entfernt gehaltenen Objekt Erstaunen hervor. Es entsteht Beunruhigung. Eine Kleinigkeit zu entfernen verändert alles, bringt es aus dem Gleichgewicht und zwingt den Betrachter das Gefüge der Eindrücke neu zu formulieren. Während die euro-

päische konstruktive Kunst stabil ist oder sich bewegt, ohne sich vom Mittelpunkt zu entfernen, entzieht sich die Kunst dieser Brasilianer ihrem eigenen Konstrukt.

Brasilien gehörte nicht immer zu den grossen Mächten dieser Welt. Die brasilianische Kunst blieb lange Zeit dem Einfluss der Kulturmetropolen in ihrem Bestreben unterworfen, teilnehmen zu können. Sie suchte ihren eigenen Modus im Einvernehmen oder gar im Gegensatz zu dem, was dort geschah. Brasiliens Kunst stand ausserhalb des Fokus und wurde selten als Konkurrenz zu den bestehenden Kunstbewegungen angesehen. Unreinheit, Mischung und Anachronisches konnten begangen werden, ohne deswegen zur Verbannung zu führen; auch Fäden eines geschichtlichen Geschehens konnten neu verknüpft werden und doch wurde alles immer wieder im illusionären Fortschritt der Kunstentwicklung ungültig gemacht.

Der englische Maler John Constable (1776-1837) stellte im Jahre 1824 zwei Bilder im Kunstsalon in Paris aus, zu denen er erklärte: „Ich glaube, sie werden die Gefühllosigkeit der französischen Maler aufrütteln.“ Ein Jahr vorher hatte Eugène Delacroix in sein Tagebuch geschrieben: „Heute ging ich zu Régnier, wo ich einen wunderbaren und erstaunlichen Bildentwurf von Constable sah“. Was war denn bei Constable so erstaunlich, dass es die neue Generation der Maler aufrüttelte, die gerade damit begannen im Freien zu malen, während er das schon seit einiger Zeit selbst tat? Es war die Fähigkeit, auf der Leinwand etwas darzustellen, ohne sich den Regeln des akademischen Aufbaus zu unterwerfen. Eine luftige Stimmung wurde ohne das Gekünstelte der Atelierarbeit erzielt. Das war der Beginn einer ästhetischen Revolution welche die Künstler veranlasste, direkten Kontakt mit der Natur aufzunehmen und im Gegensatz zu den klassischen Kompositionsmethoden ihren eigenen Empfindungen den Vorrang zu geben. Bei diesen Malern ist der Körper des Künstlers in die Malerei eingetreten; bis dato war der menschliche Körper nur als Bildnis vorhanden gewesen, nun aber wurde er bestimmend.

Manfredo de Souzanetto fügt den konstruktiven Wurzeln den Kontakt mit der Natur hinzu. Er ist ein Wanderer. Das Ausgangsmaterial für seine Kunstwerke findet er bei seinen seelischen und

materiellen Wanderungen. Gelegentlich hatte er Eingriffe an den besuchten Gebieten vorgenommen, hauptsächlich im Wald von Fontainebleau bei Paris, in dem er Baumstämme bemalte. Im selben Wald arbeiteten im 19. Jahrhundert bereits Jean Baptiste Camille Corot, Théodore Rousseau und andere Mitglieder der Schule von Barbizon. Im Gegensatz zu ihnen ist Manfredo de Souzanettos Malerei aber nicht gegenständlich, denn sie zeigt nichts erkennbar Bildliches. Er bedient sich weder an Abbildern, die er auf die Leinwand übertrug, noch an Andenken, an denen er sich hätte inspirieren können. Was er mitbringt ist Farbe und Material sowie die ihm in Erinnerung gebliebene Empfindung der Gegend, in der er sich befand.

Manfredo de Souzanettos Bilder sind weder quadratisch, viereckig, rund oder oval wie die meisten bis zum 20. Jahrhundert gemalten Bilder. Im Mittelalter gab es Künstler, die auf Kruzifixe und Polyptychone malten, später erschienen nicht lotrechte Leinwände zum Ausschmücken von Kirchen oder anderen Bauten. Jedoch von der beginnenden Renaissance an bis zum 20. Jahrhundert, einschliesslich dem russischen Konstruktivismus von Rodchenko und speziell Tatlin, blieb die Form der Bilder so unverändert, dass davon ausgehend Jean-Auguste Dominique Ingres sie im 19. Jahrhundert zwecks Vermarktung kodifizierte. Bezüglich der Gestaltung und der Wahrnehmung sollten diese Modelle aber eigentlich ausser Betracht gelassen werden, da Gemaltes ja innerhalb seiner Grenzen lebt und es diese unsichtbar erscheinen lässt. Somit ist die äussere Form lediglich ein nebensächliches Detail.

Im 15. Jahrhundert erwähnte Alberti in seiner Schrift Über die Malerei diese als ein Fenster, durch welches man die Geschichte erblicke. Fünf Jahrhunderte später erklärte Erwin Panofsky in Perspektive als symbolische Form, dass Illusionismus die Oberfläche des Bildes abschaffe. Das visuelle Ereignis finde unabhängig von der geometrischen Form des Bildes statt. Folglich sei ein abstraktes oder einfarbiges Gemälde auf einer Leinwand der konventionellen Form ein Zusammenspiel von farbigen Formen oder auch einer einzigen Farbe im Bildformat beschränkt, ein nicht figuratives Bild, immerhin aber ein Bild. Die russischen Konstruktivisten, die sogar

das Bestehen eines Bildes ablehnten, führten unregelmässige Formen ein und schufen die von ihnen genannten Anti-Reliefs. Sie wollten einen neuen Typ Gegenstand erschaffen, der selbstständig in seiner eigenen Form als Ganzheit bestehen sollte. So beabsichtigten sie, alles Bisherige – auch jegliches Erzählende – zugunsten einer neuen unmittelbaren Beziehung zum Raum abzuschaffen.

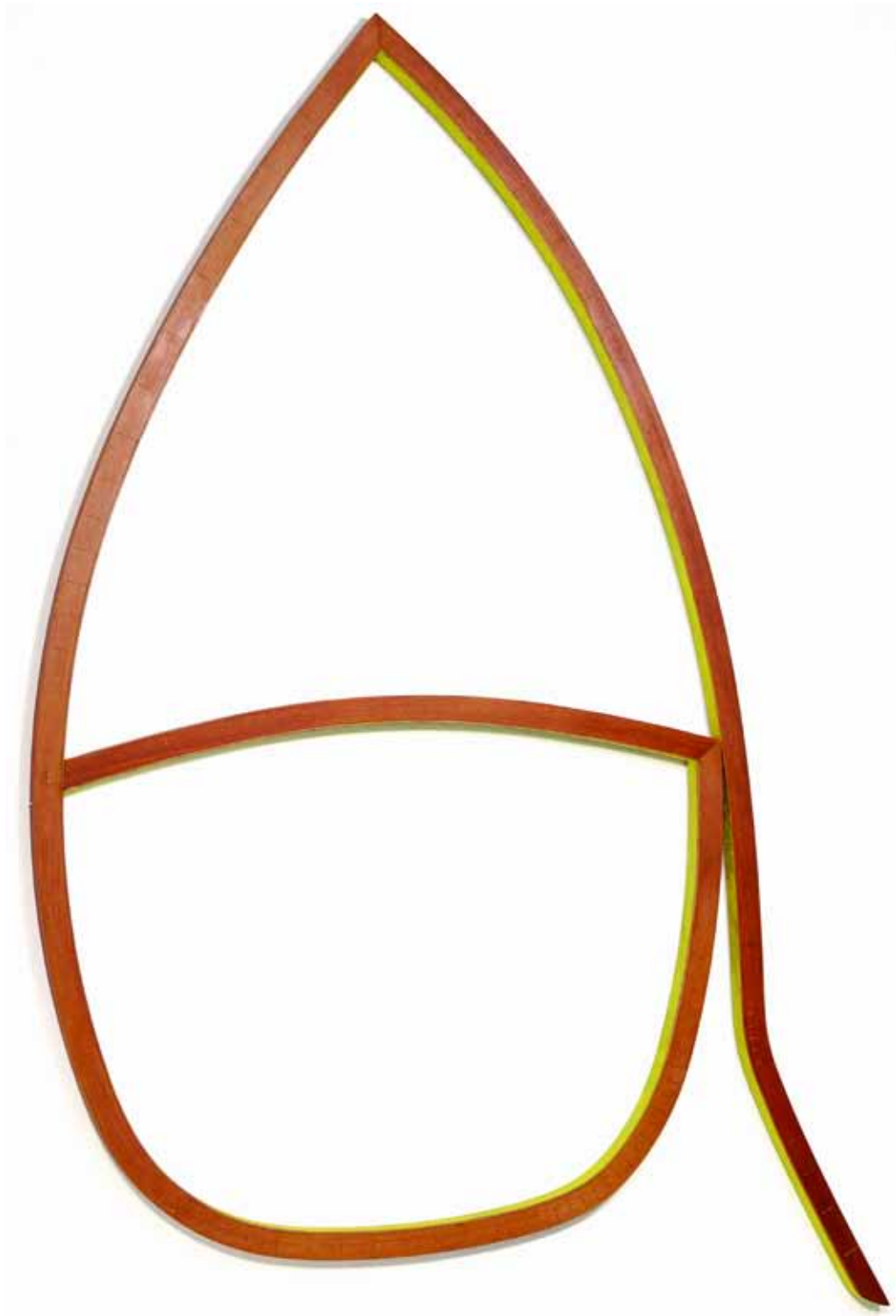
Die geometrische Unregelmässigkeit im Werk Manfredo de Souzanettos verhindert den Betrachter daran, sich auf ein vermittelndes Erzählendes zu stützen. Es geht niemals um eine bildliche Wiedergabe, sondern immer nur um etwas für sich selbst Bestehendes – Formen, Linien, Farben, Material – auch wenn der Künstler die Fläche zugunsten des Dreidimensionalen mit seinen seit 1990 entstandenen, gekrümmt gearbeiteten Holzteilen verlässt. Beim Betrachten dieser Kunstwerke sehen wir „Farbe“, „Holz“, „Kurve“, „Bewegung“, „Unbeweglichkeit“, „Ausgefülltes“, „Leeres“ und so weiter; es ist uns bewusst, dass wir „Farbe“, „Holz“, „Kurve“, „Bewegung“, „Unbeweglichkeit“, „Ausgefülltes“ und „Leeres“ wahrnehmen. Es sind Gegenstände als Zeichen.

Wenn Manfredo de Souzanetto in der Landschaft auf der Suche nach Farbe wandert und diese im Gegenstand als Zeichen sichtbar macht, bietet er dem Betrachter ein Erlebnis das zugleich nahe aber auch entfernt von den Zielen liegt, die sich die Maler des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts stellten, als sie begannen im Freien zu malen. Bei ihm geschieht dieses Erlebnis durch das Material, aber nicht mehr als Abbildung. Manfredo de Souzanetto befasst sich ebenso wie die im Freien Malenden damit, den Ort und den Moment wahrzunehmen – zum Beispiel etwa die Heuhaufen, Kathedralen oder Seerosen Monets –, er nimmt zu den Dingen und der Situation aber lediglich eine Beziehung auf. Allein aus der Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter entsteht ein Ereignis.

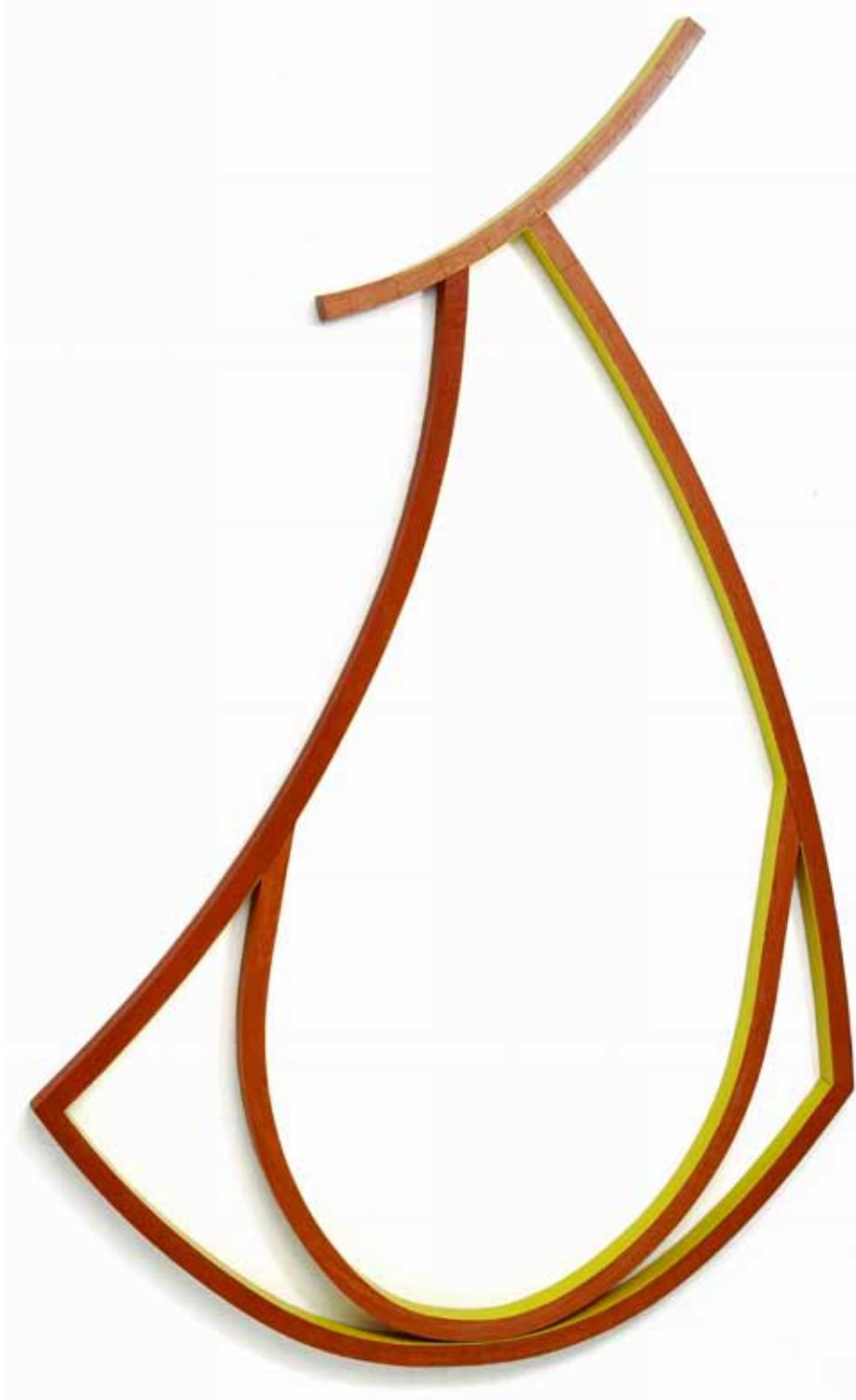
Diese Werke ohne Schilderung oder Inszenierung, diese als Zeichen bestehenden Gegenstände sollen betrachtet werden, ohne Fragen zu stellen, diese Zusammenfassung von Konstrukt und Ausdruck, zwischen der Zeit im Leben und der augenblicklichen Wahrnehmung: Manfredo de Souzanetto hat sie lediglich konzipiert, weil

er von weit hergereist ist und weil der Zufall ihn durch die weite Welt gebracht hat. Er befindet sich zugleich überall und an einem bestimmten Ort. Er hält sich zwar woanders auf aber wie jemand, der seinen eigenen Platz hat. Ebenso wie John Constable von seinen Malereien sagte, die er 1824 im Salon in Paris ausstellte, „ich denke, sie werden die nicht vorhandene Sensibilität der französischen Maler aufrütteln“ – so werden die als Zeichen bestehenden Gegenstände von Manfredo de Souzanetto ganz gewiss die mangelnde Empfindsamkeit von Erzählern und Geometrie-Experten aufrütteln. Sie werden jenen zu Gehör kommen, die das Hören lieben.

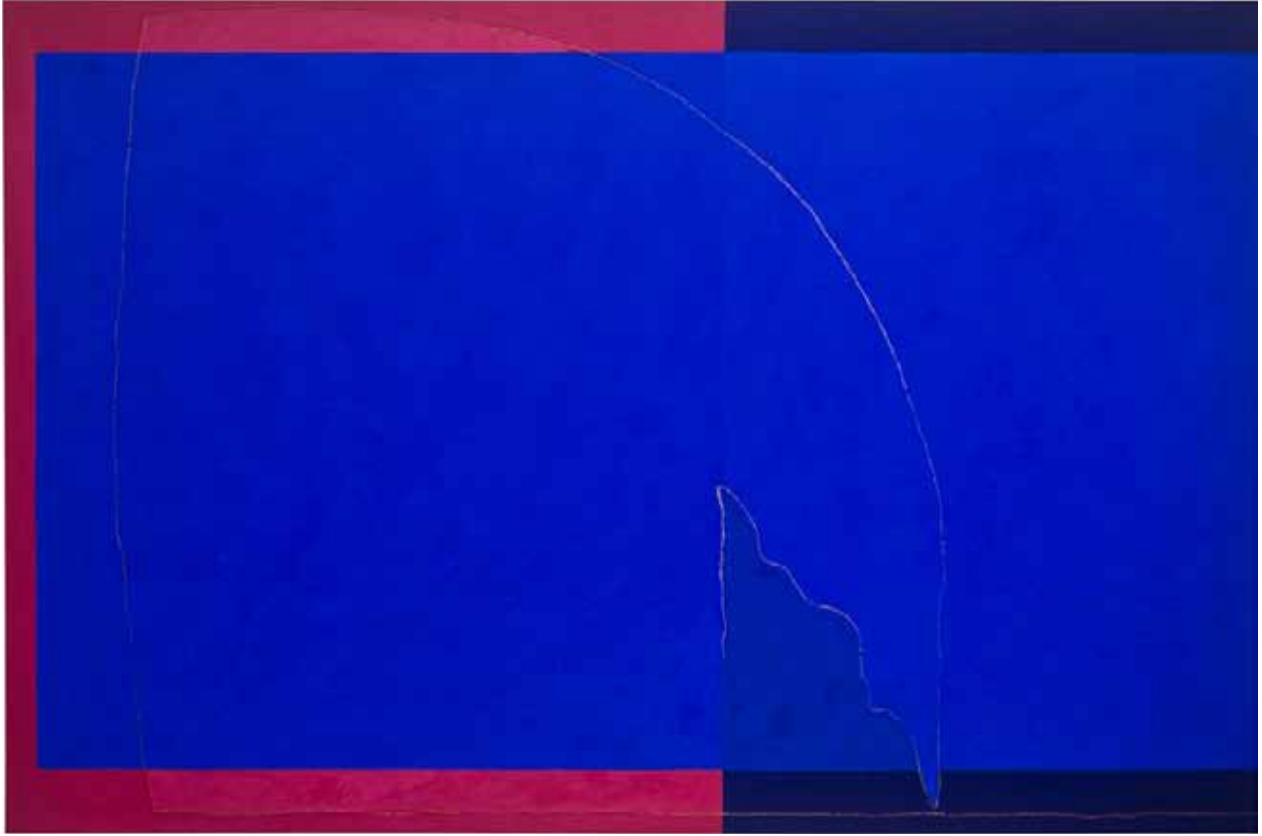
Laurent Wolf - Kunstkritiker der Zeitung „Le Temps“ (Schweiz) und der Zeitschrift „Études“ (Paris).



1.2005 - 220x122x4 cm



9.2004 - 220x136x5.5 cm



16.2011 - 120x200 cm



5.2012 - 140x160 cm

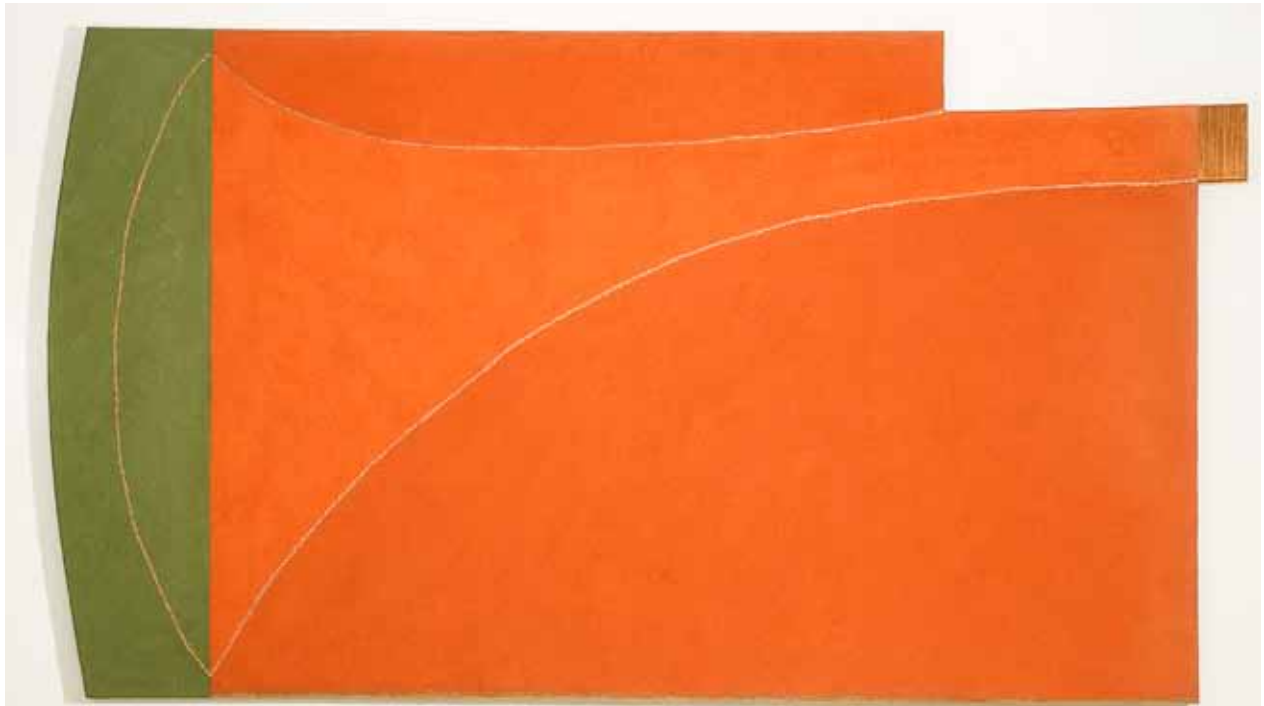
6.2012 - 140x170 cm



6.2006 - 222x81x81 cm



15.2010 - 255x83x7 cm



15.2010 - 133x238 cm



14.2009 - 254x78x7 cm



13.2009 - 123x76x4 cm



10.2011 - 140x170 cm
12.2010 - 100x160 cm



4.2010 - 160x110 cm

A DANÇA COLORIDA DOS OBJETOS-SIGNOS

Quando descobri as obras de Manfredo de Souza-netto, no fim dos anos 1980 no Rio de Janeiro, impressionei-me com sua economia e resolução. Eram telas de formas lineares, todavia irregulares, objetos-pinturas quase sempre limitados por suportes de madeira, cuja cor se recusava às variações cromáticas das paletas industriais, como se o seu autor tivesse recusado tintas modernas, retornado a modos de fabricação anteriores aos corantes químicos contemporâneos e escolhido uma gama próxima àquela encontrada nas paisagens da pintura do Quattrocento. Cores, portanto, porém extraídas da terra: ocre buscados pelo artista à beira de estradas ou em pedreiras, nas paisagens em que viveu e que continuava a frequentar.

Essas obras eram dissonantes do que então predominava no Brasil, uma pintura saturada de signos e alusões figurativas que misturava inspiração tropical e grafites nova-iorquinos bem-acabados. Tal década viu triunfar a pintura expressiva de grande formato, a “bad painting”, a acumulação de detalhes narrativos que respondiam à demanda de um mercado internacional de arte cujos recursos financeiros pareciam inesgotáveis. Trinta anos depois, sabemos o que os anos 1980 tinham de superficial. A maioria dos artistas então em voga desapareceu. E tudo descambou numa das mais repentinas e profundas crises já ocorridas no mercado de arte.

Diante desse tumulto e dessa alegria forçada, dessa agitação excessiva, a pintura de Manfredo de Souza-netto se mostrava sólida e tranquila. Ainda o é. Ele próprio se mantinha imperturbável, sustentado em fortes convicções. Eram assim as coisas, e ele era assim, conectado com algo que escapava ao air du temps. Eu vinha da Europa, cresci na Suíça. Meu olhar foi educado pela arte construtiva, o formalismo plástico e o rigor gráfico, que são uma especialidade helvética, a despeito de sua repercussão internacional. A obra que descobria me parecia familiar, embora escapasse à rigidez e às leis da linha reta, pois à lógica da construção Manfredo de Souza-netto aliava o balanço que a presença da mão e a ação do corpo acrescentam à geometria.

Desde então, seja nas superfícies de suas pinturas ou nas obras tridimensionais, suas madeiras curvadas que desenham cheios e vazios, ele explora os segredos e as transformações do espaço, bem como refaz, passo a passo, o caminho que, desde sempre, baliza a ação do homem sobre a natureza. Hoje, expõe na Fundação Brasileia, em Bâle, na Suíça, a mais de 10 mil quilômetros do local onde concebeu sua obra, numa região em que surgiram a abstração e a construção – sem dúvida as mais importantes, e talvez as únicas, inovações de fato ocorridas nas artes plásticas no decorrer do século XX –, ao lado de artistas como Johannes Itten, Richard Paul Lohse, Max Bill, Gottfried Honegger e, mais próximos de nós, John Armleder, Olivier Mosset e Helmut Federle.

Essa vertente nasceu na Europa há pouco menos de um século. Influenciou alguns dos mais brilhantes artistas brasileiros da geração precedente à de Manfredo de Souza-netto, como os neoconcretos Hélio Oiticica e Lygia Clark. Ao passar pelos trópicos, o construtivismo teve seus fundamentos profundamente modificados. No Brasil, os artistas construtivos não apenas produziram quadros e esculturas, como também utilizaram suas criações em performances, nas quais se implica o corpo da mesma forma que os objetos. E essa mistura de modos de expressão mudou a organização espacial das obras propriamente pictóricas ou escultóricas. Na obra de Manfredo Souza-netto, o diálogo entre uma arte que manifesta a presença do corpo e outra que privilegia a presença do objeto, mantendo-o à distância, é surpreendente. Ela provoca uma perturbação e um descompasso. O quase nada de afastamento que tudo muda, desequilibra, obriga a recompor o conjunto de suas percepções. Onde a arte construtiva europeia é estável ou se move sem se distanciar do que é seu centro, a arte desses artistas brasileiros se furta à sua própria construção.

O Brasil nem sempre foi uma das maiores potências do planeta. Durante muito tempo, a arte brasileira permaneceu sob a influência das metrópoles culturais, pois devia participar do mundo e encontrar sua singularidade, uma vez que precisava ser ela mesma com e contra o que se fazia nessas metrópoles. Não estava sob o fogo dos combates. Com frequência, escapou

à lei de bronze da concorrência entre os movimentos artísticos. Pôde praticar a impureza, a mistura e o anacronismo, sem correr o risco de ser excomungada, bem como reatar os fios de uma história que a ilusão do progresso em arte sempre se empenhou em invalidar.

Em 1824, o pintor inglês John Constable (1776-1837) expôs dois quadros no Salão de Paris e declarou: “Creio que eles conseguirão abalar a insensibilidade dos pintores franceses”. Um ano antes, Eugène Delacroix escrevera em seu Diário: “Hoje, fui à casa de Régnier, onde revi um esboço de Constable, admirável e surpreendente”. O que havia de tão surpreendente em Constable, a ponto de sacudir a nova geração de pintores que começava a trabalhar ao ar livre, quando ele já o fazia há algum tempo? A capacidade de figurar na tela um campo perceptivo que deixara de obedecer às regras de construção acadêmica e uma atmosfera aérea desprovida da artificialidade do ateliê. Era o começo de uma revolução estética que conduziria os pintores a buscar o contato direto com a natureza e a fazer prevalecer suas próprias sensações em detrimento das modalidades clássicas de composição. Com eles, o corpo do artista entrou na pintura; até então presente como figura, passou a comandá-la.

Manfredo de Souza Netto agrega à raiz construtiva o contato com a natureza. É um caminhador. Encontra a matéria de sua arte em suas deambulações espirituais e materiais. Algumas vezes, fez intervenções nos lugares que visitou, em particular na floresta de Fontainebleau, perto de Paris, onde pintou sobre troncos de árvore. No século XIX, Jean-Baptiste Camille Corot, Théodore Rousseau e outros membros da Escola de Barbizon trabalharam na mesma floresta, mas, à diferença do que estes fizeram, a pintura de Manfredo de Souza Netto não é figurativa, ou seja, não mostra algo que se poderia reconhecer. Ele não leva consigo imagens que teria pintado em suas telas, nem lembranças em que poderia se inspirar. Retorna com a cor, a matéria e a sensação-lembrança dele mesmo onde esteve.

As pinturas de Manfredo de Souza Netto não são quadradas, retangulares, redondas ou ovais, como a maioria dos quadros pintados até o século XX. Na Idade Média, havia cru-

cifixos e polípticos usados pelo pintor como suportes; mais tarde, surgiram telas de formato não ortogonal, destinadas a decorar igrejas ou edificações. Mas do Baixo Renascimento ao século XX, passando pelo construtivismo russo de Rodchenko e de Tatlin, em particular, a forma dos suportes se manteve estável, a ponto de ter sido codificada por Jean-Auguste-Dominique Ingres, no século XIX, em função de sua comercialização. Do ponto de vista plástico e perceptivo, tais suportes devem, de certo modo, ser esquecidos, pois a pintura existe entre seus limites e os faz desaparecer. O formato, nesse caso, é apenas um incidente.

No século XV, em Da pintura, Alberti falou de uma janela através da qual se vê a história. Cinco séculos depois, Erwin Panofsky, em A perspectiva como forma simbólica, afirmou que o ilusionismo abole a superfície do quadro. O acontecimento visual existe independentemente da geometria do suporte. Por conseguinte, uma pintura abstrata ou monocromática realizada sobre uma tela de formato padrão é um conjunto de formas coloridas ou uma única cor, ambos circunscritos aos limites dessa tela, ou seja, uma imagem não figurativa, porém, ainda assim, uma imagem. Os construtivistas russos, que recusavam até mesmo a existência do quadro, adotaram formatos irregulares e inventaram o que chamavam de contrarrelevos. Queriam produzir um novo tipo de objeto que existisse em sua totalidade, incluindo o seu suporte, e esvaziar a história e, portanto, toda possibilidade de narrativa, em benefício da relação direta com o espaço. A irregularidade geométrica das obras de Manfredo Souza Netto impede que o espectador se apoie num relato de que a pintura seria o intermediário. Não se trata jamais de uma imagem, apenas do que existe por si mesmo. Formas, linhas, cores, matéria, mesmo quando ele deixa a superfície e compõe objetos tridimensionais, como suas madeiras curvadas surgidas no fim dos anos 1990. Vendo-as, vemos “cor”, “madeira”, “curva”, “movimento”, “imobilidade”, “cheio” “vazio” etc., sem deixar de saber que se trata de cor, de madeira, de curva, de movimento, de imobilidade, de cheio ou de vazio. São objetos-signos.

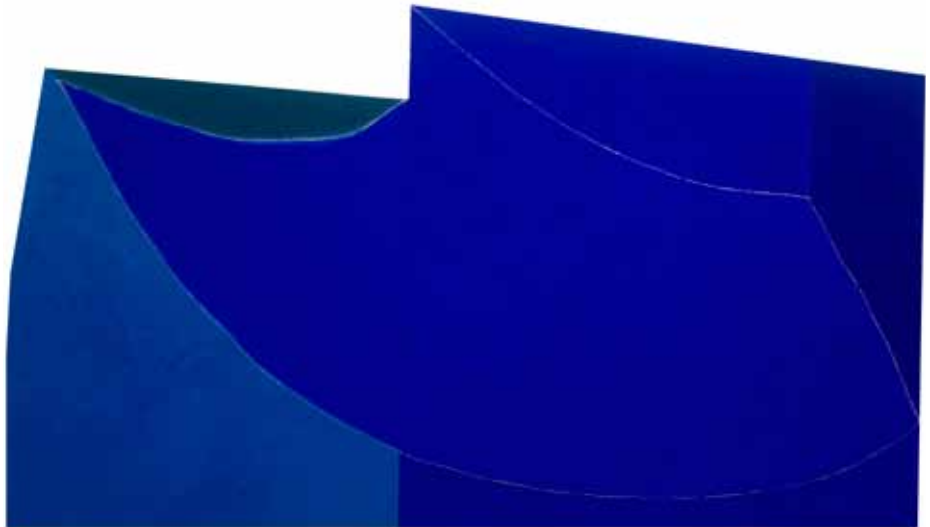
Quando Manfredo de Souza Netto sai em busca da cor na paisagem, tornando-a um objeto-signo

e deixando-a à vista, propõe ao espectador uma experiência, a um só tempo, próxima e distante do que propuseram aqueles que pintaram ao ar livre no século XIX e no começo do século XX. Nele, essa experiência passa pelo material, e não mais pela imagem. Como os que pintam ao ar livre, Manfredo de Souzanetto traz consigo um pedaço de paisagem. Como eles, partilha a experiência do corpo na paisagem. O espectador, todavia, em vez de se reportar a um lugar e a um momento – os montes de feno, as catedrais e as ninfeias de Monet, por exemplo –, se relaciona tão somente com a coisa e a situação. Do simples encontro entre a obra e o espectador, faz-se um acontecimento.

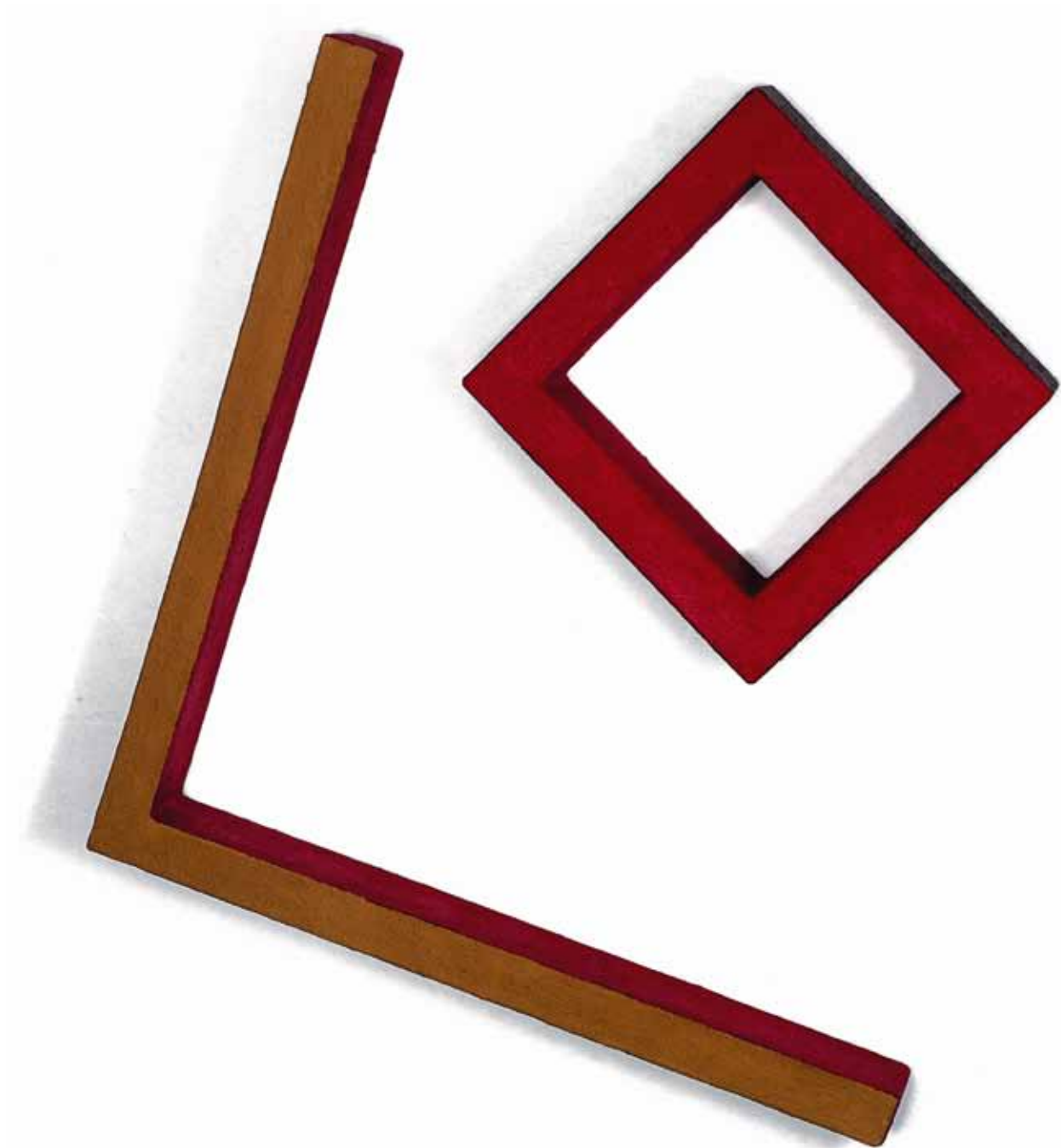
Essa obra sem discurso ou mise en scène, esses objetos-signos que importa olhar sem se perguntar o que são, essa sùmula entre a construção e a expressão, entre o tempo de vida e a instantaneidade da percepção, só foram concebidos por Manfredo de Souzanetto porque ele vem de longe, porque o acaso o levou mundo afora. Ele está por toda parte e num só local. Mantém-se alhures como alguém que tem seu próprio lugar. Como John Constable disse a respeito dos quadros que expôs no Salão de 1824, “creio que eles conseguirão abalar a insensibilidade dos pintores franceses”. Os objetos-signos de Manfredo de Souzanetto por certo abalarão a insensibilidade de narradores e geômetras. Serão escutados por aqueles que amam ouvir.

Laurent Wolf - Crítico de arte do jornal Le Temps (Suíça) e da revista Etudes (Paris).

Tradução: Vera Avellar Ribeiro



3.2012 - 140x180 cm
8.2012 - 114x200 cm



1.1997 - variable Dimensionen



9.2011 - 140x170 cm

MANFREDO DE SOUZANETTO

1947 geboren in Minas Gerais, Brasilien.
Lebt und arbeitet seit 1981 in Rio de Janeiro.
Studierte Architektur in Belo Horizonte, Kunst in Rio (School of Fine Arts) und Paris (l'École Louis Lumière & l'École Nationale des Beaux Arts).

Nasceu em Minas Gerais, Brasil, em 1947.
Reside e trabalha desde 1981 em Rio de Janeiro.
Estudou arquitetura em Belo Horizonte, arte em Rio (School of Fine Arts) e em Paris (l'École Louis Lumière & l'École Nationale des Beaux Arts).

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS (SELEÇÃO)

- 1975 Real Galerie, Rio de Janeiro
- 1976 Galerie Debret, Paris
- 1977 Cité Internationale des Arts, Paris
- 1982 Museum für Moderne Kunst (MAC), Rio de Janeiro - Projekt ABC/Funarte
- 1986 Galerie São Paulo, São Paulo
- 1988 Galerie l'Aire du Verseau, Paris
- 1990 Galerie Anna Maria Niemeyer, Rio
- 1991 Galerie Andréas Weiss, Berlin
- 1994 Foundation Gulbenkian, Lissabon
- 1998 Galerie Barsikow, Berlin
- 2000 Nationales Porzellanmuseum, Musée Adrien Dubouché, Limoges
- 2005 Instituto Moreira Salles, Belo Horizonte & Poços de Caldas
- 2006 Instituto Moreira Salles, Rio & São Paulo
Centro Cultural Correios, Rio Caixa Cultural, Brasília
Palácio das Artes, Belo Horizonte
- 2007 Kulturhaus, Stavanger
- 2009 Galerie Pascal Gabert, Paris
- 2010 National Museum der schönen Künste, (MNBA), Rio
- 2011 Galeria Marcia Barrozo do Amaral, Rio

AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN (AUSWAHL) / PARTICIPAÇÃO EM EXPOSIÇÕES (SELEÇÃO)

- 1973 XII Internationale Biennale, São Paulo
- 1976 Museum für Moderne Kunst (MAM), Rio
Museum für zeitgenössische Kunst (MAC), São Paulo
- 1978 FIAC, Paris
- 1983 XVII Internationale Biennale, São Paulo
- 1988 UNESCO, Paris
- 1992 Museum für Moderne Kunst (MAM), Rio
- 1994 Brasil Bienal, Kunst des 20. Jahrhundert, Bienal de São Paulo
- 1995 Art Basel, Galerie Mathieu
- 2002 Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- 2005 Museum für Moderne Kunst (MAM), Rio
- 2009 Kunstmuseum (MAO), Belo Horizonte
- 2011 Centre Culturel Borges, Buenos Aires

WERKE IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN (AUSWAHL) / OBRAS EM COLEÇÕES PÚBLICAS (SELEÇÃO)

- Brazilian American Cultural Center, Washington
- Itau Cultural, São Paulo
- Kunstmuseum (MAO), Belo Horizonte
- National Museum der schönen Künste (MNBA), Rio
- Museum für zeitgenössische Kunst (MAC), Niteroi, Collection João Satamini
- Museum für zeitgenössische Kunst der Universität São Paulo
- Museum für Moderne Kunst (MAM), São Paulo, Collection Paulo Figueiredo
- Museum für Moderne Kunst (MAC), Rio, Collection Gilberto Chateaubriand
- Pinakothek des Staates São Paulo (PESP)
- Collection Statoil, Norwegen



BRASILEA 

KONZEPT & GESTALTUNG / CONCEITO &
DESIGN

Daniel Faust

TEXT / TEXTO

Laurent Wolf

FOTOS / FOTOS

Luciano Mattos Bogado

HERAUSGEBER / EDITOR

Stiftung Brasilea
Postfach, Westquaistrasse 39
CH - 4019 Basel
+41 61 262 39 39
info@brasilea.com
www.brasilea.com

COPYRIGHT / DIREITOS AUTORAIS

© 2012 Manfredo de Souza Netto

BRASILEA 

Titelfoto / Foto da capa
2.2010, 140 x 160 cm
Foto Luciano Mattos Bogado



Stiftung Brasilea
Westquaistrasse 39 Dreiländereck CH - 4057 Basel +41 61 262 39 39 info@brasilea.com www.brasilea.com

Öffnungszeiten Mittwoch - Freitag 14 - 18 Uhr, Donnerstag 14 - 20 Uhr, oder nach Vereinbarung
Horários quarta-feira e sexta-feira 14-18 horas, quinta-feira 14-20 horas, ou com visita agendada


CARGOBAY