

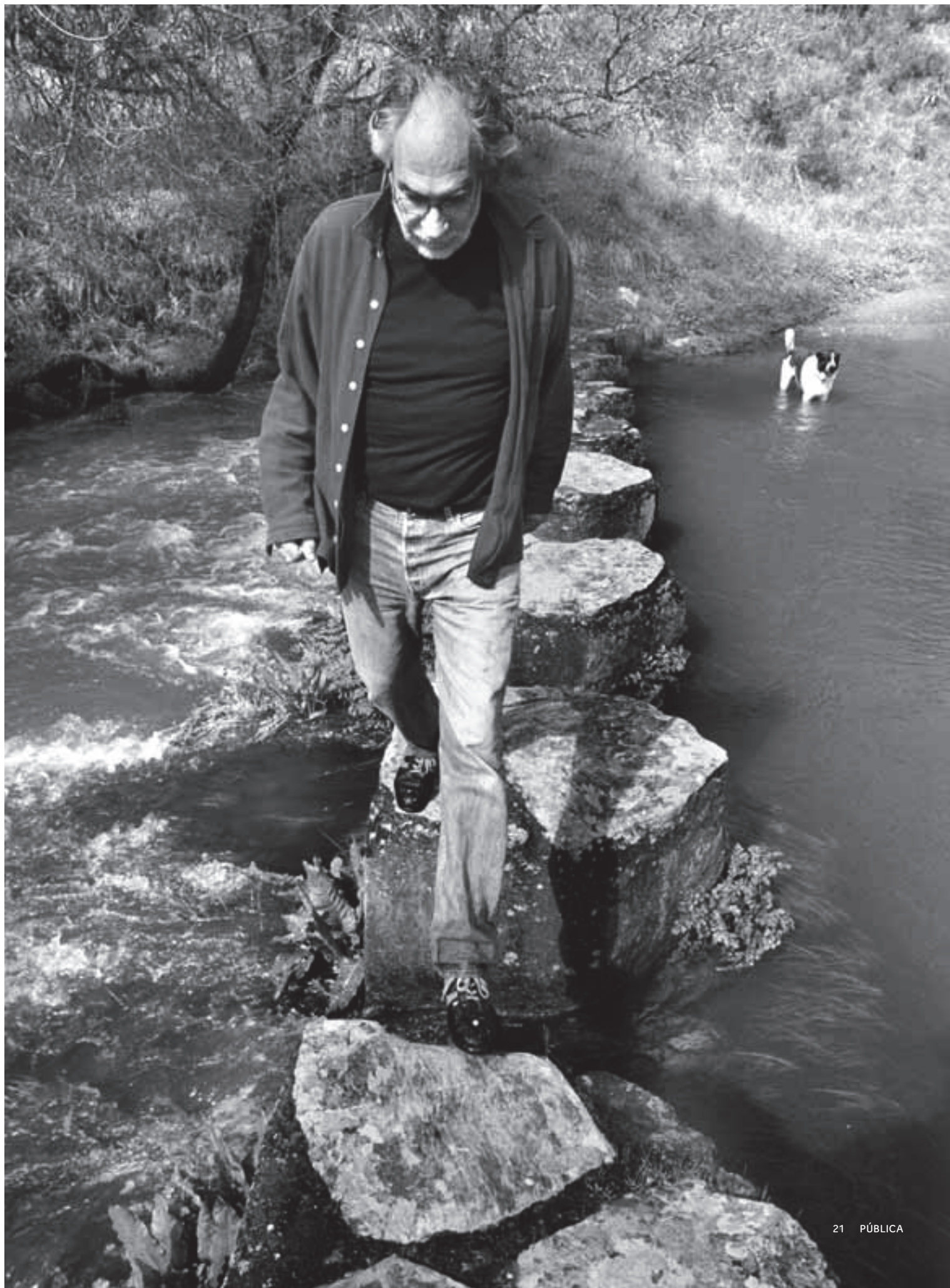
**Conversa
com vista
para...**

Texto
Maria João Seixas

Fotografia
António Carrapato

Sei-me e sinto-me,
como tantos de nós,
a jóia da criação, por
ter nascido onde
nasci, pelas pessoas
que me calharam
em sorte...

Michael Biberstein
pintor



Conhecia alguns dos seus quadros e queria perceber o que é que exactamente naquela pintura me fascinava — se a dimensão das telas (a rasgar, com grande serenidade, o horizonte do meu olhar), se a teia brumosa das paisagens sugeridas (onde me parecia poder ouvir música, feita de acordes de um território longínquo, oriental), se a paleta predominantemente “grão de areia” (mesmerizante).

Uma amiga comum levou-me até ao monte alentejano onde vive. Há casas que são imediatamente sentidas como lugares muito especiais, construídas e amanhadas de tal jeito que logo se reconhece, no modo como nos acolhem, uma vibração rara, celebratória. Foi o que senti, mal entrei na grande sala do sítio da Fonte Santa. Levou-me a Badajoz, ao Museu de Arte Contemporânea, onde pude pasmar diante dos quadros que habitavam a sua grande exposição (entretanto encerrada). Dois imensos trípticos (3x16m e 3x21m), confirmaram as minhas anteriores suspeitas — os espaços públicos que expõem a sua pintura deviam ter tatamis em frente das telas, porque apetece estar alongado no chão a olhar com o maior vagar, sem braços a segurar coisas, sem pernas em conflitos de equilíbrio. São quadros que nos convidam a meditar, a suspender a respiração em harmonia com os vagos sinais da superfície das telas, a fechar os olhos para melhor os vermos.

Nunca fui dominada pela curiosidade de conhecer pessoalmente um criador de quem admiro a obra. Neste caso ia apenas em busca de um entendimento sobre a pintura de um pintor. Regressei outra — com as respostas que quase em surdina foi dando às questões que lhe coloquei mas, sobretudo, com a descoberta de uma pessoa, tão de eleição, que procurar adjectivos para a definir me parece empresa de menor interesse. O sortilégio foi em duplicado, porque a Ana, sua mulher, também se esgueirou para dentro desta nova cartografia da minha paisagem da vida. Tudo isto sem sequer me terem dado a beber da água da Fonte Santa! Ou terão dado?

Mike, diga-me quem é.

É uma pergunta que nos leva a procurar cuidadosamente a resposta. Andamos sempre com essa questão dentro de nós, não é? Quem sou eu? Não leve a mal o que vou dizer, parece vaidade

— sei-me e sinto-me, como tantos de nós, a jóia da criação (“the crown of creation”). Por um lado, por ter nascido onde nasci, pelas pessoas que me calharam em sorte como pais, pela educação que me deram e... por aí fora. Tive uma vida fantástica, mágica. Acho que não sou único, nem o único a poder dizer isto da vida. Por outro lado, o facto de me sentir como um ponto pequenino mas herdeiro e beneficiário de muitos milhares de anos em que, antes de mim, muitos milhares, milhões de pessoas foram construindo, ponto por ponto, aquilo de que hoje posso usufruir e fruir, dá-me este sentimento incrível de não poder ser indiferente a esse imenso legado. Saber isso faz-me ter consciência de uma enorme e muito boa responsabilidade. Há tanta gente por aí a querer evitar esta responsabilidade e a dar de tudo uma imagem que insiste em traduzir o lado negativo da vida! Penso que nós, que nos sentimos beneficiários dessa riqueza maior que caminhou de muito longe até aqui, devemos dar testemunho dela, com a mesma veemência com que os negativistas o fazem e, também, sem esquecermos que grande parte da nossa energia deve ser aplicada em melhorar as condições de vida dos outros, daqueles que à partida tiveram menos sorte do que nós.

Fala da vida como se de uma missão. É isso que o define como pessoa?

Falo da vida assim porque gosto apaixonadamente de viver. Não se trata de nenhuma missão, mas sim de um sentido de responsabilidade, como já lhe disse. Sinto que é meu dever gozar a vida e fazer alguma coisa com o amor que tenho pela vida.

Comecem então pelo princípio, para eu me situar melhor nos contornos que, desde a nascença, a vida lhe proporcionou.

Nasci em Solothurn, cidade que fica entre Berna e Basileia e que é também um dos 25 cantões suíços. Com dupla nacionalidade, de pai suíço e mãe americana. Quando os meus pais se divorciaram, a minha mãe deu-me a escolher, já que era o mais novo dos irmãos, entre ir com ela para os Estados Unidos e ficar na Suíça. Não hesitei. Estávamos em meados dos anos 60. Vivi nos Estados Unidos cerca de 12 anos. Acabei lá o liceu e entrei para a universidade, em Filadélfia, inscrito em Engenharia, pouco depois mudei para Arquitectura e, logo a seguir, para História de Arte. Tudo isto aconteceu no primeiro ano e, afinal, acabei por fazer dois anos de História de Arte. Deixei a universidade, entre outras razões por conselho de um professor, David Sylvester, um grande mes-

tre inglês de História de Arte. Ele percebeu muito bem que a vida académica era demasiado estéril para mim e que devia rapidamente começar a fazer coisas, deitar mãos à obra.

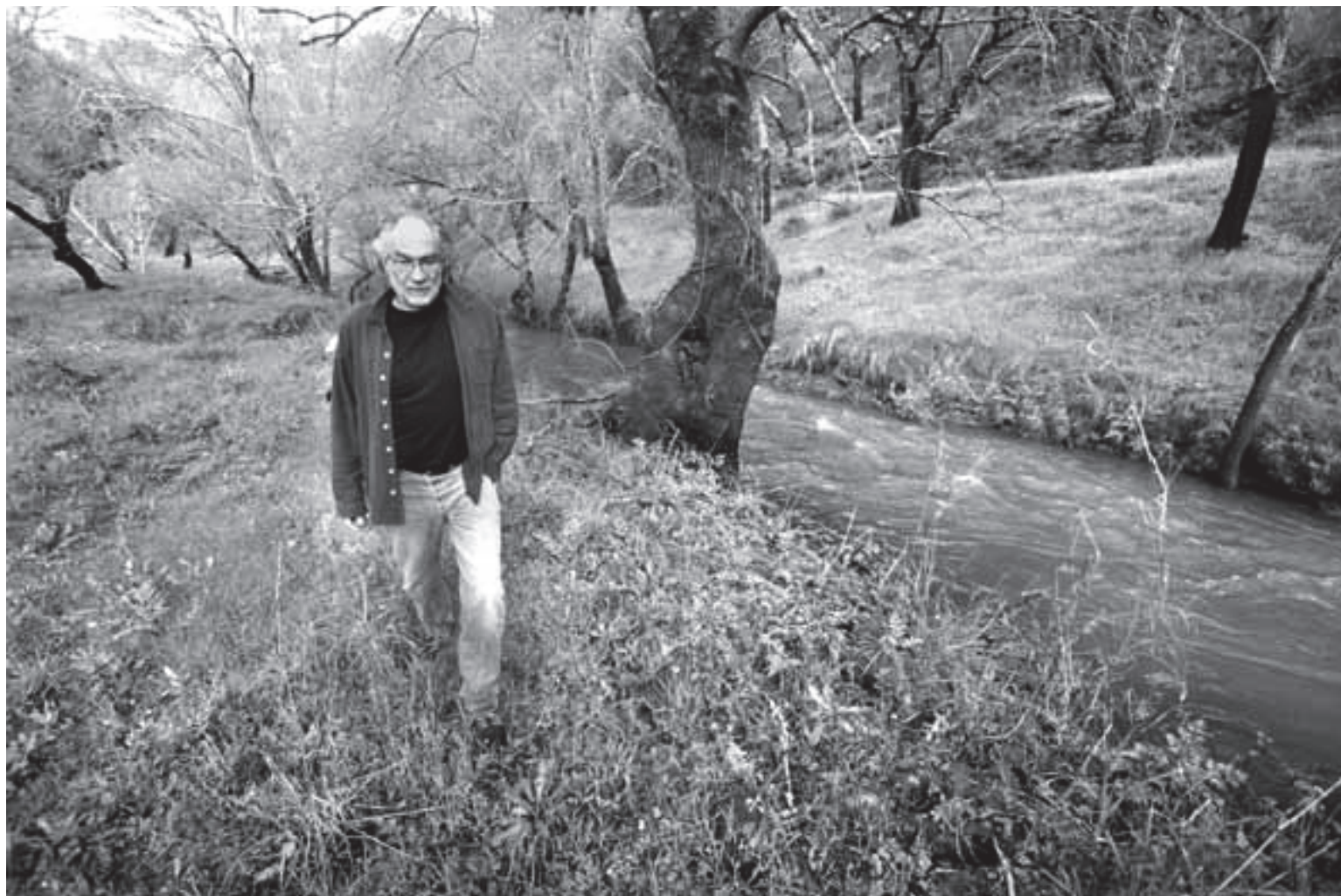
Nessa época já tinha consciência do bom quinhão que a vida lhe reservava em sorte?

Comecei a perceber isso cedo, por volta do fim do liceu e da entrada para a universidade. Esse foi também o momento em que vivi intensamente o despertar para a política. Fazia parte de um grupo que tinha alguns contactos com o movimento Black Panther, o que contribuiu para eu realizar que, se nascemos numa determinada situação onde existe uma base preciosa de estabilidade económica, então, temos obrigação de contribuir com essas facilidades para que outros possam viver melhor.

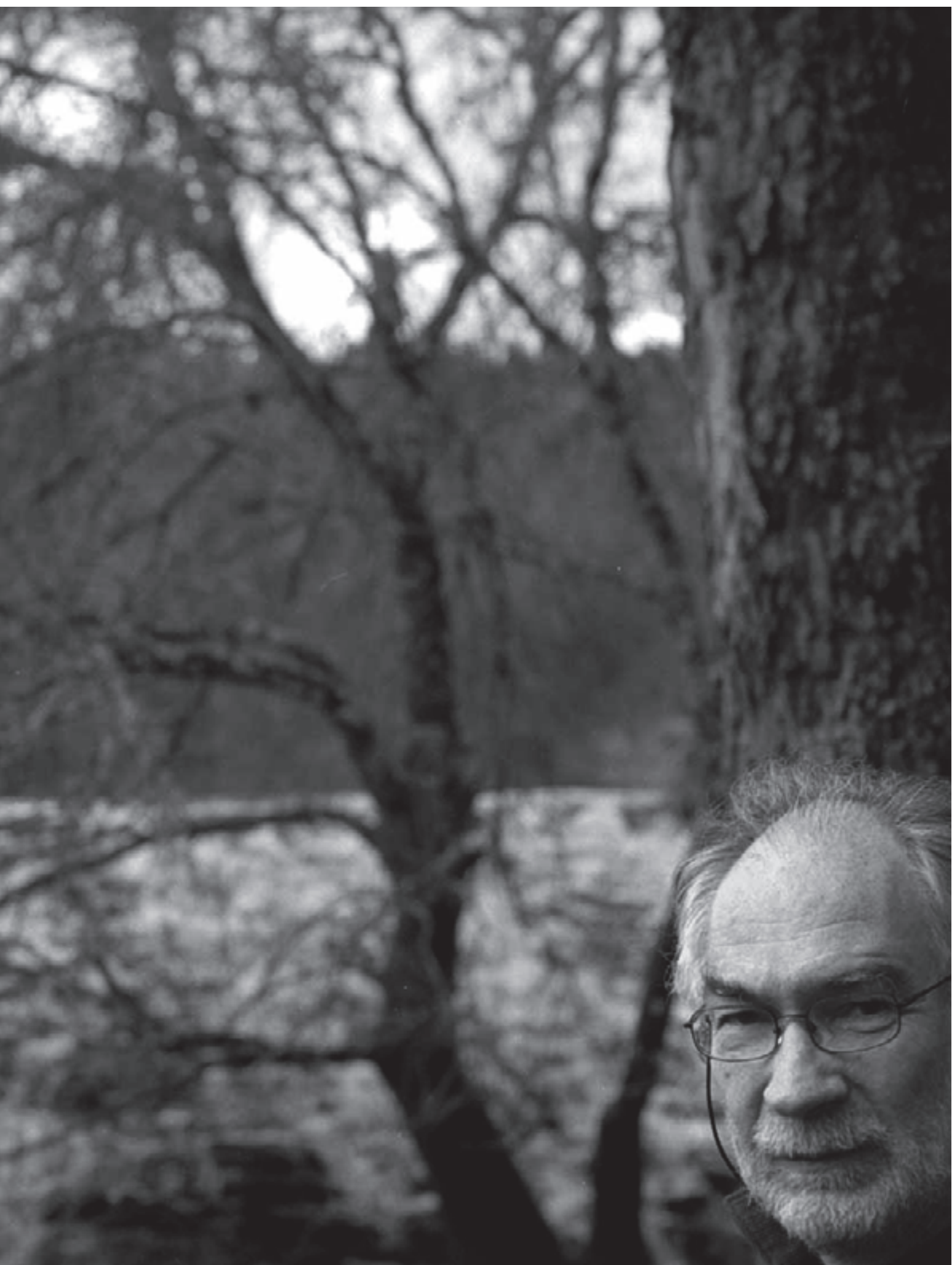
O movimento dos Black Panther era politicamente muito activo nessa época, com um ideário e uma praxis, tanto quanto de longe podíamos perceber, dominados por um sentimento de revolta, de raiva, muito acentuado. É-me difícil, no contexto da serenidade pacificadora que a sua obra e as suas palavras revelam, imaginá-lo próximo daquela família.

É curioso que diga isso, mas eu não estava no lado da raiva, embora a raiva faça parte da natureza humana e seja uma emoção que, não sendo o trampolim que me interessa para as minhas acções, pode ser tentadora e até válida. Só que, naquele caso, eu era branco, não era uma “pantera negra”. A universidade que frequentava, a Swarthmore, é uma universidade Quaker, e os Quakers têm como lema principal a tolerância, a cooperação, a paz. O grupo de que eu fazia parte era um grupo Quaker e, embora eu não seja Quaker nem sequer tenha uma religião, interessou-me a actividade que estavam a desenvolver fora dos programas escolares. Aquele grupo tentava funcionar como mediador entre a polícia de Filadélfia (chefiada por Rizzo, um homem com atitudes obviamente racistas) e os Black Panther, que também não andavam por ali de pantufas. Era impressionante assistir aos comícios e ver um estádio de baseball repleto e inflamado com a oratória dos leaders, a exigirem poder para o seu povo. O lado em que me encontrava, como vê, era o lado da mediação. Felizmente nunca aconteceu nada de violento em nenhum dos comícios a que assisti, porque a polícia resolveu ir à paisana e não interveio, mas estávamos preparados, →

Não estava do lado da raiva, embora a raiva, não sendo o trampolim que me interessa para as minhas acções, possa ser tentadora e válida



Michael Biberstein



→ se qualquer confronto violento estalasse, para tentar acalmar os ânimos.

Corriam os tempos de ouro do movimento hippy. A Califórnia, com os "flower people", as novas palavras de ordem como "make love, not war", foi um destino de sedução para o jovem artista suíço-americano integrado no universo dos Quaker de Filadélfia?

Claro que sim. Todos estes movimentos faziam já parte dessa mudança geral que estava a rasgar a sociedade americana. Fui para a Califórnia mal abandonei a universidade. Aí, tudo foi diferente. Ainda em Filadélfia, na universidade, tinha trabalhado na organização de concertos e espectáculos e tinha conhecido muita gente que vivia na Califórnia, grandes músicos, ainda no início de carreira, como os Jefferson Airplane e outros. Fiquei amigo de Tim Buckley, músico mais para as bandas do jazz, que escrevia as letras para as músicas que compunha e, durante algum tempo, já na Califórnia, ajudei na promoção e na montagem dos seus concertos. Foi um período fantástico, um verdadeiro Verão de amor.

Imagino que os movimentos pacifistas contra a guerra do Vietname também o tenham marcado nesses idos de 60. Se o fizeram, conserva ainda hoje algumas das premissas políticas que animavam essas campanhas?

Participei na grande massa humana anti-Vietname, opus-me convictamente a uma guerra que alguém no meu país decidira ser importante fazer e achava que tinha o direito de dizer – vão para lá combater! Pensava e penso ainda, sendo embora um tema muito complexo, que a dignidade humana tem que ser respeitada e não pode estar sujeita à imposição de partir para combater e matar outras pessoas. Continuo a pensar assim, mas talvez de uma maneira menos radical. Reconheço que algumas intervenções tenham que ser feitas para prevenir males maiores e que esse objectivo as pode justificar. Em relação à situação no Iraque, por exemplo, estava de acordo com a necessidade de remover Sadam, mas estou em total desacordo com o modo como tudo foi e continua a ser feito. Sou a favor da existência de organismos internacionais, como as Nações Unidas e que sejam eles a conduzir o processo e as operações indispensáveis para derrubar e substituir qualquer tirano.

Regressemos à pintura, à sua pintura. Era uma vez alguém que se fez pintor...

Pois, tornei-me pintor, é isso. Comecei por me interessar pelo estudo da pintura e, depois, pela superfície da pintura, pela superfície das telas. A seguir era preciso experimentar e ver o que é que conseguia fazer com esses meus interesses. E pus-me a pintar. Até hoje.

O arranque a sério deu-se nos Estados Unidos?

Sim, foi lá que tudo começou. Entretanto casei-me, tive duas crianças e andava muito entre a América e a Europa. Vivi um tempo na Grécia, divorciei-me, instalei-me de novo na Suíça e um dia fui convidado pelo Mário Teixeira da Silva para fazer duas exposições em Portugal, uma em Lisboa, outra no Porto. Isto passou-se em 1978. Um mês antes de vir cá preparar a primeira dessas exposições conheci, na minha galeria em Berna, um artista português que apresentava a sua primeira exposição na Suíça. Era o Julião Sarmento e, desde aí, ficámos muito amigos. Foi através dele e da Helena Vasconcelos, outra grande amiga nossa, que conheci a minha mulher, a Ana Nobre de Gusmão. Ela foi e é a razão para eu viver em Portugal, país de que gosto muito, onde tenho muitos e bons amigos, onde encontrei um excelente lugar para trabalhar.

Olhando para os seus quadros e admitindo que a luz natural do país, particularmente a luz do Alentejo, fizesse parte dessa tal excelência de condições para o seu trabalho, não consigo deixar de lhe dizer que não a "vejo" na sua pintura. Onde é que falta a rima que eu procurava encontrar?

É evidente que o meu trabalho tem elementos de paisagem, mas não se trata de uma paisagem real, nunca tento representar uma parte específica da natureza que realmente existe. O que me interessa são atmosferas, são espaços visuais. Se isso der a quem olha para as minhas telas uma impressão de há ali uma lufada de ar fresco, óptimo; se lhe trouxer um momento de serenidade e de contemplação, fico muito feliz.

Se alguém classificasse a sua pintura como "metafísica" como é que reagiria?

É preciso entender bem o significado dos termos que utilizamos. A metafísica, para mim, é uma palavra que representa os esquemas que inventamos para tentar explicar aquilo que não conseguimos explicar. São questões, como as mais básicas perguntas sobre o princípio da vida e da existência humana, que estão para além da nossa capacidade de entendimento e para as quais nem

os avanços da ciência conseguiram ainda dar-nos respostas satisfatórias. A metafísica lida com esse campo de questões, com essas esferas. Sou um agnóstico militante. Sei que há perguntas sem resposta e acho que as pessoas que afirmam, através da construção de sistemas, conhecer as respostas, não ajudam em nada este mundo. Não sou ateu, sou agnóstico e reclamo o direito de o ser. Não acredito que haja quem possa conhecer a resposta para as tais questões.

As suas telas sugerem-me uma qualquer familiaridade com a pintura chinesa e japonesa. Faz sentido?

Faz todo o sentido. É a mesma linguagem. Vamos lá a ver, um quadro em si próprio é apenas um objecto. O que se passa quando olhamos para um objecto de arte é um processo fisiológico, que tem a ver com a razão porque o artista o criou, a razão que o levou a sentir prazer na sua criação e que fez com que lhe fosse absolutamente necessário criá-lo. O que é que vemos quando olhamos para uma pintura? Vemos cores e formas que entram nas nossas cabeças, onde vão reagir com o conhecimento pessoal que aplicamos a esse processo de "ver". Gosto da ideia de que os meus quadros podem funcionar como espaços capazes de produzir uma sensação de paz nas pessoas que para eles olham, que as podem conduzir até ao silêncio e à contemplação. A linguagem que utilizo não é nova, existe há centenas de anos e tem sido aplicada e desenvolvida por diferentes pintores, em diferentes continentes e de modos diferentes. Os chineses e os japoneses têm, desde tempos muito antigos, uma tradição e uma cultura de quietude e de paz no trabalho artístico que é absolutamente notável. Qualquer um de nós pode usar essa linguagem, sem ter que dar testemunho do taoísmo ou do shintuismo, como também podemos usar a linguagem de Caspar David Friedrich, sem termos nada a ver com as raízes do seu cristianismo. O que é importante quando se olha para um quadro não é decifrar a "factualidade" do que nele pode estar inscrito, ou reconhecer a identidade de um ou outro elemento, o importante num quadro é o que ele me transmite, o que ele faz vibrar em mim quando olho para ele. Toda a minha pesquisa vai nesse sentido, no sentido de tentar descobrir como é que as cintilações, os "disparos" que parecem emanar de um quadro atingem e afectam as pessoas que o contemplam.

A tela é como uma membrana, uma superfície de projecção onde

Disse-me que a um dado momento se começou a interessar pela superfície da pintura, pela superfície das telas. Fale-me do modo como estabelece a relação com as suas telas.

A tela é como uma membrana, uma superfície de projecção onde podemos fixar alguns sinais. Penso que o que quer que façamos sobre uma tela é um sinal, um sinal da nossa actividade, mesmo que não esteja directamente associado a uma informação específica. O conjunto destes sinais na tela consegue por vezes, se foram bem feitos e se estabeleceram uma relação entre si (embora o modo como isso acontece continue a ser um mistério para mim!), ganhar um significado especial para quem pinta. Este é o grande fascínio da pintura. Porquê? Como? Por volta dos treze anos, ainda na Suíça e sem ter ainda nenhum interesse especial por arte, vivi uma experiência chave — fui a um museu em Berna e vi um quadro que provocou em mim uma reacção tão visceral que fiquei, literalmente, dominado por aquela tela, passei imenso tempo diante dela e tive que comprar um postal com a sua reprodução para levar para casa, para não me afastar do quadro, para poder continuar a olhar para ele. Era um quadro não muito grande, do pintor francês Nicolas de Stael, uma pintura abstracta, muito expressiva, em tons dominantes de laranja. É compreensível que um miúdo possa ser dinamicamente atraído por uma mancha daquela intensidade, mas o mistério do funcionamento deste processo permanece. Desde aí nunca mais deixei de tentar perceber aquela reacção — como é possível que uma coisa que está pendurada numa parede, que é uma tela com tinta, consiga impressionar de uma maneira tão forte alguém que olha para ela?

Volto à questão anterior — como é que inicia o diálogo que os seus sinais vão estabelecer na superfície vazia da tela?

Depois da experiência que acabei de contar nunca mais parei de ver muita pintura. Pouco a pouco fui-me dando conta que algumas partes da linguagem da pintura significavam mais para mim do que outras e fui tentando destilar o que é que realmente havia na pintura que provocava em mim este ou aquele efeito. E percebi que a paisagem, como tal, representava para mim a metáfora do atravessar da superfície da tela. Pintar paisagem é para mim lidar com um espaço que é, em termos de pintura, basicamente ilusório. A paisagem tornou-se também uma metáfora do meu trabalho, uma vez que o que eu estava a fazer (e faço), ao pintar paisagens, era (e é) tentar determinar a paisagem da própria pintura. Comecei por expe-

riências muito simples, rudimentares, ao nível empírico dos materiais — preparar uma tela com uma superfície rugosa, ou macia, brilhante, ou mate, grande, pequena, redonda, na parede, no chão, etc, etc. . . Depois, passei para um nível mais complexo, o da sintaxe, da interacção destes aspectos isolados — por exemplo, pensando em termos de paisagem, fixamos a linha do horizonte; mas podemos curvar essa linha para cima e deparamo-nos com um outro resultado, que é uma colina; havendo uma colina apercebemo-nos que o olhar fica bloqueado para o que está para além da colina e o espaço ilusório aparece menos profundo; se a curva desce, temos uma vale, um espaço que nos convida a entrar nas profundidades da imagem e . . . por aí fora. Foi este tipo de questões que me interessaram (e continuava a interessar!) pesquisar. Há vários anos que tento fazer um dicionário e uma gramática muito simples da pintura, ao nível empírico e ao nível sintático, mas cheguei à conclusão que é uma tarefa impossível, porque as opções são muito pessoais e as ramificações são imensas. Mesmo assim foi um exercício muito importante para mim. **Sente que a sua mão tem autonomia sobre o processo de chegar à tela e de imprimir nela os tais sinais, que a mão do pintor tem capacidade de liderança na execução do seu desejo interior de pintar?**

Absolutamente, penso que isso está sempre a acontecer e que é preciso estar preparado para aceitar e seguir as “coincidências”. Quando começo um quadro, começo, na maior parte das vezes, com uma ideia — onde é que vou situar este trabalho, que tipo de espaço quero fazer; mas acontece muitas vezes o espaço começar a querer ir noutra direcção e isso tem obviamente a ver com aquilo que a mão fez. Nunca me pareceu importante fixar-me nesses detalhes, nem muito menos explorá-los em minúcia. Os quadros em que essas “outras direcções” acontecem às vezes acabam por ser os melhores.

É, portanto, muitas vezes surpreendido pelos seus quadros.

Felizmente!.

A autonomia da mão e do próprio quadro reflecte-se também na escolha das cores?

Também, claro. Por exemplo, os quadros muito grandes que vii em Badajoz são telas de linho cru pintadas com tintas acrílicas muito diluídas com água. Uma vez secas não podem ser dissolvidas, como acontece com as aguarelas. Deixo-as secar e vou pintando sucessivas camadas por cima de cada camada seca e, muitas vezes, o que resulta

da combinação das cores que foram utilizadas neste processo é absolutamente surpreendente.

A espantosa escala de alguns dos seus quadros, das suas paisagens, não indicará uma grande ilusão, quase uma utopia, que o habita — a de poder de algum modo aproximar-se da verdadeira representação do espaço sugerido pela paisagem?

Talvez, num certo sentido, embora, como já lhe disse, o que me interessa é a reacção fisiológica que o quadro provoca em quem olha para ele. Quando o quadro é maior do que o nosso corpo, é evidente que reagimos de um modo muito diferente ao objecto que temos diante de nós na parede. Quando o quadro define em si mesmo uma nova linha do nosso horizonte é natural, e espero que isso aconteça, que a reacção de quem olha para ele ganhe uma outra intensidade. Mas. . . só há pouco tempo é que comecei a pintar estes quadros panorâmicos, que envolvem totalmente o espectador, de modo que ainda não sei bem como é que as pessoas reagem. Ainda estou a afinar a máquina.

Soube que os seus gigantescos trípticos, que eu pensava poderem caber e ser expostos só em museus, ou em galerias com um espaço muito especial, ou em edifícios públicos de arquitectura grandiosa, tinham sido adquiridos por um coleccionador suíço-americano e que, brevemente, viajarão para a Argentina, onde irão ficar instalados na grande propriedade de vinhas que esse coleccionador lá possui. Fale-me do significado que representa ter um coleccionador desta craveira interessado no seu trabalho?

Este coleccionador, Donald Hess, entrou por acaso numa pequena galeria de Berna, há vinte e tal anos, onde estava uma exposição minha. Comprou-me um quadro e, depois disso, nunca mais deixou de seguir o que eu estava a fazer, em exposições ou no atelier. A maior parte dos coleccionadores são coleccionadores na horizontal, compram um ou dois quadros de um grande número de artistas. Este é diferente, as suas colecções são feitas na vertical, tem um número limitado de artistas cujo trabalho gosta de coleccionar e, desses, compra continuamente e em grande número de obras. Ter um coleccionador deste nível a gostar do que fazemos é, antes de tudo, uma imensa sorte, um grande apoio, um extraordinário estímulo e uma espécie — talvez ilusória, mas funciona na mesma — de confirmação da validade do nosso trabalho. **Dê-me uma palavra de eleição.**

Tolerância •

podemos fixar sinais. O que quer que façamos sobre uma tela é um sinal