

E LHE FOI MANDADO PASSAR O PRESENTE DIPLOMA...

(O GRUPO ACRE ESTEVE AQUI)

AND IT WAS COMMANDED HIM TO PASS THIS DEGREE ...
(ACRE GROUP WAS HERE)

Isabel Sabino
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Após os anos 60, a abertura nas páticas artísticas com abolição de regras, ampliação de conceitos, desmaterialização de objetos, desvio dos lugares convencionais de exposição e, finalmente, a ideia de qualquer pessoa poder ser artista, acaba por criar uma espécie de contra-tendência “ordenadora” que, partindo da crítica institucional, age como reforço da legitimação posta em risco. Entre casos de certificados que atestam a autoria artística e constituem obra, o nosso foco aponta os diplomas do Grupo Acre (colectivo artístico português ativo entre 1974 e 1977) que operam na identificação do próprio artista.

Palavras-chave: Grupo Acre, Anos 1960-70, Crítica Institucional.

After the sixties, the opening in art practices abolishing rules, enlarging concepts, dematerializing objects, deviating from conventional exhibition places and finally setting the idea that anyone can be an artist, ends up creating a kind of “ordering” counter tendency that, starting from the institutional critique, acts as strengthening of the endangered legitimacy. Among cases of certificates that attest authorship and constitute work, we focus the diplomas of Grupo Acre (Portuguese art collective active between 1974 and 1977) that operate in the artist’s own identification.

Keywords: Collective Acre, 1960-70’s, Institutional Critique.

Ficava numa das colinas de Lisboa, bem no centro da cidade. Ao cimo da rua íngreme, logo depois da Trindade, entrava-se pela loja e subia-se ainda uma escada estreita. Então chegava-se ao guichet, cujo postigo facultava acesso ao espaço que, no interior, nos desafiava.

Lá “dentro”, a secretária antiquada, as penas, os mata-borrões aproveitados, decorados nos bordos, de antigos, a parafernália habitual do amanuense, a folhinha de experimentar canetas e aparos, a mediocridade dos riscos automáticos no papel ao lado, de passar tempo. (BATARDA, 1975a).¹

Era ali que podia obter-se o tal diploma de que se falava. E quando, nesse mês de janeiro de 1975, os diplomas do Grupo Acre foram distribuídos, uma certa polémica alastrou. Diplomas de artista?

Utopia versus instituição

Antes, porém, de contarmos a história e passarmos da sua apresentação concreta à análise, recordemos que o terreno das artes é, provavelmente, de entre os que caracterizam a criação humana e a cultura aberta dos nossos dias, o mais avesso a regras e convenções e, certamente, aquele no qual mais se tem pretendido ultrapassar limites estabelecidos.

Embora haja sintomas anteriores, é principalmente desde o romantismo e, sobretudo, ao longo do século XX, que a busca da originalidade, da inovação e da criação de diferenças parecem funcionar como paradigmas da afirmação e legitimação de gerações, grupos e artistas,

estabelecendo como “normal” o solipsismo, a excentricidade e a disrupção provocatória do artista enquanto condições de genialidade. A ideia de vanguarda está, de resto, associada a atitudes que forcem limites, que expandem formas, espaços e conceitos, irrompendo num tecido social que, com o tempo, acaba por arrastar consigo a transformação das ideias e mentalidades, depois gradualmente criando consensos e até lugares comuns onde antes pareciam abrir-se rupturas. Também com o tempo, habituámo-nos a conceber arte como algo que, se não incluir uma certa faceta “avançada” ou menos conformista face ao *status quo*, acaba sendo relegada para o terreno de uma certa cultura menor ou do *déjà vu*. Esta, por sua vez, pode ser eventualmente capaz de angariar públicos, mas permanece desligada do que se vislumbra como destino maior da arte, algures entre o sublime e uma qualquer emoção avassaladora ou indecifrável que, hoje, numa sociedade urbana progressivamente cínica e desencantada, parece situar-se, cada vez mais, no campo da miragem, ou da fantasia.

As utopias, essas marcaram, efetivamente, o século XX, talvez tanto quanto a decepção e o cepticismo que ficaram associados à sua irrealidade, persistindo na criação artística contemporânea uma forte ambivalência que reflete esse contraste entre o desejo e a sua difícil, senão impossível, concretização.

Na sua relação com os movimentos de massas, o conhecimento científico e a evolução tecnológica, as vanguardas artísticas do início do século XX, a própria abstração e a arte conceptual parecem envolver, frequentemente, um desejo de expressão, conexão e comunicação ideais associado à hipotética experiência comunitária da arte a culminar num nível de ordem espiritual e transcendental. A obra aberta, a forma do acaso que substituiu a especialização,

¹Texto presente no jornal Sempre Fixe bem como em MELO, Alexandre; BATARDA, Eduardo; AVILLEZ, Martim. Eduardo Batarda - Pinturas 1965-1998 (Catálogo da Exposição no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 3 de Março a 10 de Maio de 1998). Lisboa: FCG, 1998, p. 217.

a indeterminação dos objetos na forma, matéria e feita, o autor ou artista que qualquer um pode ser, em solidão, em comunhão social, ou apagado no anonimato da criação colectiva, a arte acessível e grátis para todos, são alguns dos paradigmas que atravessam esta imensa expansão não só dos processos criativos mas também das instâncias de interpretação e legitimação, com maior ou menor prepotência nos jogos de influência. A queda de limites na forma, nos objetos, nas linguagens e nas expressões, é acompanhada pela liberdade total de valores estéticos e também, diga-se de passagem, por uma forte dose de ignorância histórica e iliteracia artística que faz com que muitas obras tenham enorme divulgação apenas pelo seu fácil impacto na memória.

E, ao mesmo tempo, surgem sintomas, aparentemente contraditórios, da necessidade de dar resposta a necessidades muito concretas na compreensão mínima das obras, dos artistas e dos públicos, que parecem apontar para modos de regular aquilo que, cada vez mais, adquiriu contornos gasificados. É, de certo modo, uma espécie de tendência contraditória que, a par do sentido utópico que preside a muitas criações artísticas, devolve algum realismo e, por vezes, forte pragmatismo associado à faceta mais institucional dos terrenos artísticos e do próprio mercado.

Um dos campos sintomáticos é o que tem expressão no aparecimento de certificados de diversos tipos que, a par das obras, estabelecem premissas complementares ou se constituem também como obra.

A exposição *In Deed: Certificates of Authenticity in Art*, realizada em Roma em 2012, fornece inúmeros exemplos de casos.² Sob curadoria de

2 Informação e imagens disponíveis em: <<http://vleeshal.nl/en/tentoonstellingen/in-deed-certificates-of-authenticity-in-art>> e <<http://www.neromagazine.it/n/?p=6446>>.

Susan Hapgood e Cornelia Lauf, decorreu primeiro no De Kabinetten van De Vleeshal da Stichting Beeldende Kunst Middelburg (Fundação para as Artes Visuais de Middelburg, Alemanha) e, em seguida na sede da Nero (revista americano-italiana de cultura e arte contemporânea), em fevereiro e março, depois disso mantendo-se itinerante.

No texto de apresentação da exposição, na qual estavam expostos exemplos de certificados dos últimos cinquenta anos, podia ler-se:

Os certificados de autenticidade constituem uma faceta crítica da arte atual. Frequentemente incorporam a obra em si, ao mesmo tempo que a referem, servindo como prova, depoimento legal e recibo fiscal. Os certificados de artista validam a autoria e a originalidade da obra e permitem que esta se estabeleça no mercado como uma marca – não importando quão imaterial ou transiente esse objecto seja. Embora o valor inerente a qualquer obra de arte possa ser evidente aos olhos do conhecedor, os certificados apontam para algo diverso, e provam que as qualidades estéticas e materiais num objecto por vezes não bastam para constituí-lo como obra de arte. No nosso presente globalizado e capitalista, o certificado e as suas implicações sobre o pensamento artístico

Acessos em: 12 out. 2014. São indicados os seguintes artistas com obras na exposição: Ruben Aubrecht, Judith Barry, Robert Barry/Stefan Brüggemann, Hemali Bhuta & Shreyas Karle, Pierre Bismuth, Marinus Boezem, George Brecht, Daniel Buren, André Cadere, Marcel Duchamp, Maria Eichhorn, Urs Fischer, Dan Flavin, Andrea Fraser, Liam Gillick, The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Hans Haacke, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Ken Lum, Piero Manzoni, Gordon Matta-Clark, Josiah McElheny & The Allan Kaprow Estate, Jonathan Monk, Robert Morris, Antoni Muntadas, Yoko Ono, Cesare Pietroiusti, Adrian Piper, Emilio Prini, Robert Projansky & Seth Siegel, Raqs Media Collective, Robert Rauschenberg, Sharmila Samant, Joe Scanlan, David Shrigley, Daniel Spoerri, Haim Steinbach, Superflex, Rirkrit Tiravanija, Ben Vautier, Lawrence Weiner, Franz West, Ian Wilson, Cerith Wyn Evans, Carey Young, Andrea Zittel, Heimo Zobernig.

tornaram-se instrumento das empresas de negócios, assim como os depoimentos filosóficos sobre a natureza de uma obra de arte. Os certificados têm implicações legais e ontológicas que os tornam documentos fascinantes das atitudes mutáveis perante a arte e o papel dos artistas.³

Assim, podiam ver-se nessas exposições itinerantes os certificados de Piero Manzoni, Yves Klein, Ed Ruscha, Sol LeWitt, ou dos Superflex, entre muitos outros artistas, que revelavam, por um lado, a vasta diversidade de materiais, “não-materiais” e ideias constitutivas e patentes nas obras e, ao mesmo tempo, diversos modos de confirmar a sua autoria e a autenticidade: desde simples assinaturas (capítulo possível para extenso tratamento autónomo) e carimbos com numerações e datas, a impressos colados com textos formatados, mais ou menos longos, sob design gráfico mais ou menos rebuscado, ou até ainda documentos separados, lacrados e autenticados no notário.

Mas a questão é que, para lá das motivações mais prosaicas, esses dispositivos instauravam quase sempre premissas mais amplas no espaço poético e filosófico dos testemunhos artísticos.

De Piero Manzoni, por exemplo, exibiam-se os certificados que, em 1961, tinham acompanhado as suas *Esculturas Vivas* na Galeria Tartaruga, em Roma. Aí, Manzoni autografara diretamente a pele nua dos modelos femininos e até de pessoas que assistiam e participavam na performance, convertendo-os em obras de arte uma vez que assinados; e isso era acompanhado por um certificado de autenticidade:

3 Texto de apresentação no site da exposição indicado na nota anterior. Todas as traduções para português de textos em línguas diversas são da responsabilidade da autora deste artigo. Quanto aos textos em português de outros autores, nestes é respeitada a grafia em que foram publicados, quase sempre antes do acordo ortográfico de 2009.

Sobre cada documento, Manzoni apunha um carimbo: vermelho, se a pessoa era por inteiro uma obra de arte e permanecia como tal; amarelo, se o novo estatuto era limitado as certas partes do corpo; verde, se vinculado a certas atividades particulares, como dormir ou correr; púrpura, se a artisticidade do corpo tinha sido comprada..⁴

Se a procura no âmbito da forma tinha conduzido a abstração, no minimalismo, à ênfase do poder da diferença mínima (por vezes, quase imperceptível), na constituição da obra, tratava-se agora de afirmar a importância de uma simples declaração com a qual a obra era instaurada – mesmo quando, hoje, nos coloca suspeitas a expressão dúbia e vagamente lúbrica com que Manzoni surge nas fotografias dessas ações.

Mais claramente apostado numa procura de índole menos materialista, já antes disso Yves Klein realizava desde 1959 as suas performances que atestava como “Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial”, cujos certificados eram apenas cedidas a troco de ouro. A maquete para esses impressos, que podiam ser destacados de um pequeno livro à semelhança de talões de cheques, tinha sido realizada por Klein a pedido da sua galerista Iris Clert.⁵ Sempre que alguém desejasse adquirir um “volume” ou uma “zona de sensibilidade pictórica imaterial”, o pagamento exigido consistia não em dinheiro corrente mas nalgumas gramas de ouro; e a tinta rosa usada para assinar os certificados/recibos remetia simbolicamente para o sangue do artista investido nesse ato. Ele mesmo explicou isso

4 Texto não assinado “Sculpture viventi e Basi magiche” no site do artista, em <http://www.pieromanzoni.org/opere_merda.htm#sculptureviventi>. Acesso em: 10 jun. 2014.

5 Imagem do cheque/certificado de Yves Klein e texto em disponíveis em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMedK9X/rMBjzn>> e <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm#notice> Acesso em: 13 jun. 2014.

no texto *Le Dépassement de la problématique de l'art e na sua Conferência na Sorbonne* (1959),⁶ depois de perceber, com os seus monocromos azuis (1955-57), que o que lhe interessava residia na faceta imaterial que permitia que se revelasse uma nova sensibilidade onde antes era um espaço vazio, ou seja, “[...] o poder da imaginação ou a criação no estado puro” (KLEIN apud LICHTENSTEIN, 1997). Diversamente de Manzoni, Klein ambicionava uma ordem espiritual no âmbito de um estado que fundisse a visualidade e a mente, evanescência cuja corporização possível também passara, afinal, pela dualidade cromática presente na transição dos fundos em ouro para azul, entre a Idade Média e o gótico final.⁷

Contudo, reconheça-se que a questão central dos certificados presentes na exposição referida era, sobretudo, associada à autenticidade das obras. E disso teve certamente consciência um dos membros do português Grupo Acre, o escultor Queiroz Ribeiro, quando viu expostos na londrina Tate Gallery, na década de 70, os certificados de Klein, entre outras obras do artista e de Piero Manzoni. Aliás, ele escreveu sobre isso em 1974, precisamente na altura em que o grupo Acre se formava, relatando numa revista portuguesa a exposição vista em Londres e assim referindo o que considerou um dos trabalhos mais “proféticos” de Yves Klein: “Em 1960, trocou certificados de Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial por folha de ouro, estando o certificado somente autenticado quando ele e o

ouro estivessem destruídos e perdidos”.⁸

Não espanta, pois, que a partir da arte que corre o risco de não existir a não ser que comprovada por um certificado, fosse rápido e adaptado às circunstâncias o salto dado pelo Grupo Acre para a solução do “mal” na sua raiz, ou seja, no artista em si.

Naquela colina

Regressando agora ao que vos descrevo no início deste texto, quando subimos uma certa colina de Lisboa, convém que se entenda hoje que essa experiência se situa temporalmente num período atravessado precisamente pela utopia. Isso é algo que, por muito que a razão tente dissecar depois, inclui um núcleo que resiste sempre – talvez porque a sua natureza não é dos mapas do racional mas da incerta geografia dos desejos, dos sonhos em que, no fundo, algo persiste incompleto e por cumprir.

Perante aquele postigo, primeiro em Lisboa, na Galeria Opinião, e depois na mesma ação no Porto, na Galeria Dois, cerca de um mês mais tarde, o Grupo Acre, autor da intervenção artística em questão, colocava-nos no limiar de dois mundos, entre dois tempos.

Quando ali se chegava ali, da rua para aquele interior fechado, o espírito que se trazia era informado por uma experiência especial.

Meses antes, sob ação dos militares, tinha sido derrubada a ditadura vigente em Portugal durante 48 anos, a democracia fora instaurada, os presos políticos libertados, a polícia política

6 O texto de Yves Klein é publicado inicialmente quando da sua exposição de 1958 na galeria Iris Clert e um ano depois aparece em forma de conferência; surge incluído em LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). *La peinture. Textes essentiels*. Paris: Larousse, 1997, p. 908-912, e em diversas outras coletâneas de textos de artistas do século XX.

7 Para aprofundar este tema, ver BRUSATIN, Manlio. *Storia dei colori*. Torino: Einaudi, 1983.

8 QUEIROZ RIBEIRO, Alfredo. *Londres / galerias*. Revista Artes Plásticas (Dir. Egídio Álvaro; Conselho de redação Egídio Álvaro, Lima de Freitas e Rocha de Sousa; distribuição Bertrand, Lisboa) n. 4, p. 33-36, jun. 1974. Nesse artigo, o escultor descreve e comenta a exposição “Pinturas, relevos e objectos” de Yves Klein e Piero Manzoni na Tate Gallery no contexto da produção artística desvinculada dos objetos mais habituais – “arte-atitude ou atitudes-que-tomam-forma”, como ele diz também no mesmo artigo.

(PIDE) extinta e os partidos políticos legalizados. A Guerra Colonial cessara e a autodeterminação das ex-colónias estava a acontecer. Com os governos ainda provisórios, preparava-se o processo eleitoral que viria a eleger uma assembleia representativa para elaborar a nova constituição da República e possibilitar os posteriores governos constitucionais.

Num curto espaço de tempo, o país tinha deixado para trás a sua imagem de grande repressão e, com emigrantes e repatriados regressados de diversos países, vivia o tempo de, numa alegria indizível e conjuntamente, se construir uma nação renovada, distante do atraso e depressão que a caracterizava. Assim, as cidades surgiam pintadas com murais e slogans políticos, casas vazias eram ocupadas, bem como propriedades agrícolas e fábricas, numa ânsia de justiça social tão marcada pelo idealismo como por oportunismos vários. Era o tempo da renovação e o poder popular era, de facto, um poder, por vezes até um tanto assustador. Enquanto isso, futebol e religião perdiam algum protagonismo em prol da política em múltiplas dimensões e de vertentes da cultura que até aí a censura não permitia, como a pornografia, por exemplo, que invadia algumas salas de espetáculo.

As mudanças eram visíveis na cultura e nas artes, sendo patente maior dinâmica colectiva e renovadas atividades e programas de ação. Nas artes visuais, pode recordar-se sintomaticamente o Painel do 10 de junho, pintado por 48 artistas numa grande festa popular transmitida pela televisão ao longo do dia (que, mais tarde, depois da hipótese falhada de representar o país na Bienal de Veneza, acaba por arder num incêndio no armazém onde permanecia).

Era assim essa, um pouco, a “bagagem” que se trazia ao assomar àquele lugar nostálgico que o Grupo Acre instalara. O postigo marcava,

pois, uma espécie de linha de fronteira, entre o movimento e a vida do presente, lá fora, e um passado que se pretendia caracterizar como obsoleto, ali dentro.

O Grupo Acre

Numa breve apresentação, o Grupo Acre era um colectivo constituído por três artistas - Clara Menères (São Victor/Braga, Portugal, 1943); Joaquim Lima de Carvalho (Porto, Portugal, 1940), e Alfredo Queiroz Ribeiro (Beira, Moçambique, 1939-1974).

Todos eram artistas com carreiras a solo e razoável visibilidade. Clara distinguira-se, em especial, com *Jaz morto e arrefece*, escultura de um soldado morto, crítica à Guerra Colonial, de 1973; Lima de Carvalho praticava uma pintura de pendor neo-figurativo com sinais expressionistas e alguma tensão erótica. Ambos eram docentes nas Belas Artes de Lisboa. Quanto a Queiroz Ribeiro, vivia no Porto depois de uma temporada em Londres, afirmando-se como escultor numa linha abstracta, processual.

O primeiro documento que assinala a constituição do grupo tinha surgido datado de Julho de 1974, embora o projeto do grupo fosse anterior. Logo nesse documento, em que o grupo ainda não tinha nome definitivo, o “manifesto anti-moderação” alinhava já alguns tópicos “positivos” para um programa de ação: a “apologia do objecto”, o “impacto visual”, a “remuneração do trabalho”, a humanização da arte, a luta contra os preconceitos e o apelo a uma expressão erótica menos moderada. Por outro lado, eram apresentadas como realidades a contrariar “os academismos oficiais”, a “arte sistematizada”, o “mito do artista oficial”, a “anestesia generalizada” da criação e do público sob os interesses comerciais dos intervenientes, a arte “que apetece ter ou que fica bem em casa”, a inserção facilitista em “esquemas alheios” trazidos do exterior, a

“arte de prestígio”.⁹

O programa iria evoluir, tal como se compreenderá em entrevistas concedidas entretanto, mas sem que, contudo, surja mais pormenorizado em registo formal do que neste documento. As intervenções realizadas é que permitirão identificar melhor dados concretos e refletir a partir deles.

Até aí, à data dos “diplomas”, havia já duas primeiras ações, ambas desencadeadas no espaço público urbano.

Na primeira, em agosto de 1974, o grupo pintou clandestinamente, durante uma noite, o pavimento de uma rua do Chiado lisboeta, a Rua do Carmo. De manhã, um padrão de círculos em amarelo e rosa intenso, cores “a-partidárias” na altura, surpreendeu os transeuntes, sem legendas, simplesmente contribuindo para a animação visual e a ideia de festa no espaço urbano.

A segunda ação fora realizada no Porto, em setembro desse mesmo ano. Do alto da emblemática Torre dos Clérigos, coração dessa cidade do norte português, o grupo suspendeu uma longa faixa de plástico amarelo, intensa mancha de cor que ficou ali, ondeante ao vento, também como simples testemunho visual de alegria, energia e potencial metafórico.

Ambas as intervenções eram, naturalmente, assumidamente efémeras, e hoje podemos integrá-las na categoria das ações instalativas no espaço, com uma componente performativa confinada à fase de realização, tal como acontecia com obras da arte conceptual extra-objetuais que não tinham como epicentro a presença dos artistas. Tratava-se, sobretudo, de criar um “acontecimento”, mas não no sentido que, na altura, assumia a palavra “happening” (de novo mais associada à performance) e sim como

evento, situação: uma ação que podia, depois, suscitar reações.

Quer os círculos pintados quer a faixa suspensa veiculavam, também uma estética formal de índole abstracionista pós-minimalista (e vagamente bauhausiana) assente em formas básicas elementares – uma outra ordem das utopias, neste caso das artes, a utopia da abstração como linguagem universal que ecoava desde a vanguarda russa e ancorava o cerne do modernismo.

Em ambas as intervenções, ainda, parece poder constatar-se uma sintonia com a ideia de festa e celebração, independentemente de poderem ser associadas premissas críticas face ao sistema da arte baseado nos objetos artísticos mais habituais. A procura do grupo vocacionava-se para algo como “arte-atitude ou atitudes-que-tomam-forma” - expressão usada pelo próprio Queiroz Ribeiro no artigo por si escrito já referido, revelando, para além do conhecimento das obras de Yves Klein e Piero Manzoni vistas na Tate Gallery, consciência do enquadramento plausível daquelas produções conceptuais no contexto aberto pela exposição *When Attitudes Become Form*, comissariada por Harald Szeemann em 1969, na Kunsthalle Bern.

Os Diplomas de Artista do Grupo Acre

A ação seguinte do grupo, tema principal deste texto, decorreu nas cidades de Lisboa e Porto muito pouco tempo após a morte dramática, em Dezembro de 1974, de Alfredo Queiroz Ribeiro, num acidente de automóvel em que faleceu também a filha.

Com esta perda duplamente profunda quer pela violência do impacto emocional, quer pela falta do artista no próprio colectivo, o projeto ficou bastante abalado.

Tal como Ernesto de Sousa referiu, esse facto “precipitará problemas de qualquer maneira

⁹ GRUPO ACRE. “Manifesto da Anti-Moderação” (exemplar cedido por Lima Carvalho). Todas as expressões citadas neste parágrafo são desse manifesto.

Figura 1. Recorte parcial da notícia de 2 de dezembro de 1974 no Jornal de Notícias (Porto).



inevitáveis, de crescimento, de identidade”,¹⁰ como aliás se viu mais tarde. A energia requerida para a nova intervenção do grupo esmoreceu bastante e a intervenção prevista esteve para ser suspensa, colocando-se mesmo a hipótese do grupo cessar a atividade definitivamente.

Mas, apesar de tudo, Clara e Lima acabaram por decidir continuar uma ideia que, afinal, era de todos, e o projeto foi posto em prática, até como modo de honrar a memória do desaparecido.

A ação *Diplomas de Artista* teve, pois, lugar entre 23 Janeiro a 5 Fevereiro de 1975, na Galeria Opinião, em Lisboa. Foi depois reeditada, de 8 a 13 de Fevereiro de 1975, na Galeria Dois, no Porto.

Tratou-se, então, de produzir e distribuir diplomas de artista, dando um sentido mais particular aos slogans defensores da ideia de que a arte é para todos e de todos.

10 SOUSA, Ernesto de. “O grupo Acre e a apropriação”. Texto completo no folheto distribuído na Galeria Opinião durante a exposição, s/ data; versão curta publicada na revista *Vida Mundial*, nº 1845, 23/1/75, pág. 41; há ainda um excerto no catálogo *Porto 60/70: os artistas e a cidade* (Dir. Cláudia Gonçalves e Maria Ramos). Porto: Asa/ Museu de Serralves, 2001, p. 267.

Neste caso, a ação não foi programada para o espaço público mais típico da cidade - a rua - como as outras intervenções do Grupo Acre, mas para um lugar acessível mais característico das artes, o espaço de uma galeria.

Desta vez, o projeto incluiu componentes físicos e performativos que passaram por reconstituir um contexto específico e criar o que então ainda não se chamava “instalação”, como hoje, mas, eventualmente, “ambiente” (*environment* em inglês). Nesse local preparado à imagem de uma repartição pública, os diplomas eram “passados”, ou seja, requeridos, assinados, pagos e entregues mediante toda uma encenação que perfazia um evento logicamente completo.

Para além do diploma propriamente dito, antes tinha sido forjado um Decreto-Lei que conferia ao Grupo Acre o direito de passar diplomas (o Decreto-Lei 1/75). Depois, o grupo elaborou um panfleto com carácter de edital, distribuído na galeria e colocado em vários locais de Lisboa.

Aviso

Faz-se saber que, a partir de 23 de Janeiro a 5 de Fevereiro do corrente ano, se encontra aberta ao público a Repartição dos Assuntos Artísticos, sita à Rua Nova da Trindade, nº 24 (entrada pela Galeria Opinião), onde poderão ser requisitados, pelos interessados, os diplomas de Artista. Todas as pessoas poderão candidatar-se a este diploma mediante a apresentação do bilhete de identidade. Por autorização especial são dispensados o reconhecimento de assinatura e selos fiscais (BATARDA, 1975a).

Depois, foi afixado um cartaz em Lisboa nos locais potencialmente mais úteis para divulgar um acontecimento do tipo – Escola Superior de Belas Artes, Sociedade Nacional de Belas Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, estações do metropolitano, cafés do centro da cidade, etc.

PORTUGAL
DIPLOMA DE ARTISTA

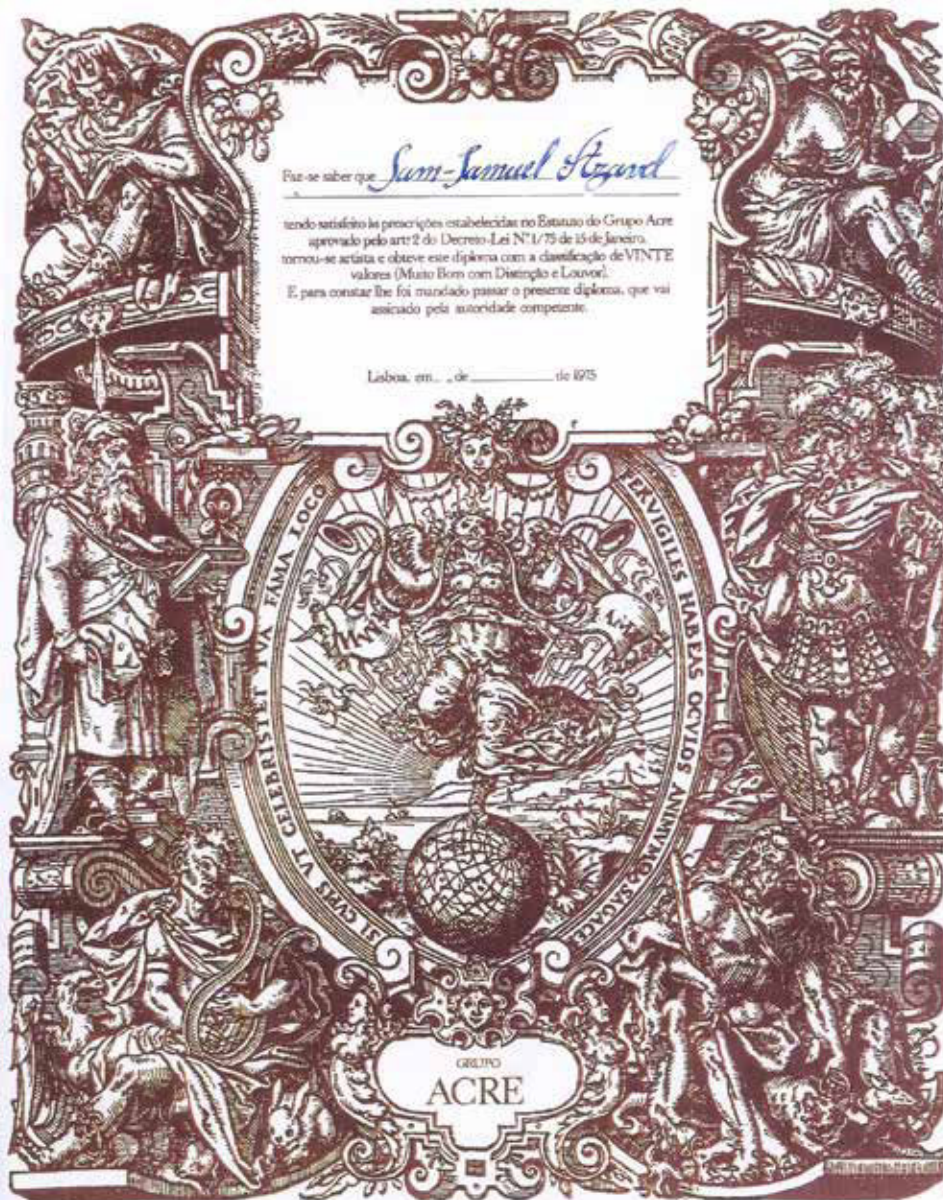
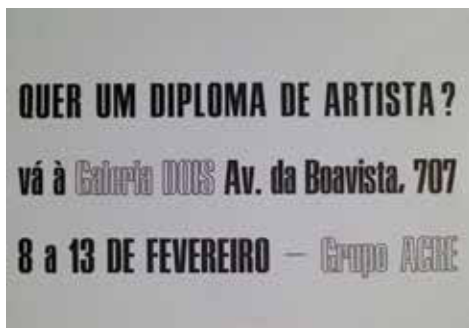


Figura 2 Exem-
plar de um dos
Diplomas de Ar-
tista realizados
pelo Grupo Acre,
em janeiro de
1974, na Galeria
Opinião, Lisboa.

Figura 3 Editais de divulgação da ação no Porto Diplomas de Artista, do Grupo Acre. Fevereiro de 1975.



O diploma em si era um objecto cuidadosamente estudado. O projeto baseava-se em documentos do género e o modelo definido apresentava um grafismo credível, concretizando um simulacro convincente. Havia uma composição com aspecto de gravura antiga, habitada por sete figuras alegóricas com disposição simétrica, que deixavam espaço em baixo para a assinatura do Grupo Acre após o texto típico com referência ao diplomado:

Faz-se saber que tendo satisfeito às prescrições estabelecidas no Estatuto do grupo Acre aprovado pelo art.º 2 do Decreto-Lei N.º 1/75 de 15 de Janeiro, tornou-se artista

e obteve este diploma com a classificação de VINTE valores (Muito Bom com Distinção e Louvor). E para constar lhe foi mandado passar o presente diploma, que vai assinado pela autoridade competente.

Lisboa, em ...de...de 1975.

Entre estas inscrições, existia uma moldura ovoide contornada pela frase em latim e maiúsculas “SI CVPIS VT CELEBRISTET TVA FAMA LOCO PERVIGILES HABEAS OCVLOS ANIMVMO SAGACEM” (Se desejares que a tua fama esteja em lugar célebre tem os olhos muito atentos e ânimo sagaz) (informação verbal).¹¹

Quanto à iconografia, regia-se por padrões bastante clássicos por dentro de uma teia de elementos gráficos decorativos, de expressão barroca. Ao centro, uma figura feminina alada, a Fama, equilibrava-se sobre o mundo, soprando uma dupla trompa, com uma paisagem por detrás, o sol a brilhar baixo. Em redor, seis figuras masculinas empunhando objetos e insígnias como livros, instrumentos geométricos e musicais, armas, etc., aludiam a vários domínios do saber.

A impressão foi encomendada a uma tipografia, e foram feitas algumas centenas de exemplares.

Por fim, a ação em si foi realizada, podendo hoje caracterizar-se o acontecimento como uma instalação/performance.

O local escolhido foi a Galeria Opinião, dirigida por Ernesto de Sousa e localizada na Rua Nova da Trindade, umas portas acima da conhecida cervejaria Trindade, zona muito central e frequentada por públicos diversos. No rés-do-chão, a Opinião era livraria; em cima, galeria de arte. O grupo construiu então, no primeiro piso, o simulacro de uma repartição pública, com

¹¹ CARVALHO, Lima de. Entrevista concedida a Isabel Sabino, 3 e 10 dez. 2009.



Figura 4. Fotografia da assinatura e entrega de Diplomas de Artista pelo Grupo Acre na Galeria Dois, Porto. Imagem no jornal O Comércio do Porto, 15 de fevereiro de 1975

balcão, postigo, secretária e cadeira onde, a certas horas, durante vários dias da semana, os artistas se revezavam e passavam diplomas de artista a quem os desejasse, a troco da quantia de vinte escudos.

Como eles próprios explicaram na reedição da ação um mês depois, tratava-se de “abrir uma repartição de assuntos artísticos para fornecer diplomas de artista (e jogar com o mito/medo do canudo)”.¹²

Visitante da intervenção na Galeria Opinião de Lisboa, por pouca sorte numa hora em que os artistas não estavam presentes, Eduardo Bataorda descreveu assim:

A repartição era de algum modo isso mesmo – uma “repartição” mais ou menos típica, altamente puxada à caricatura por meio de uma montagem burocrático-nostálgica em que o abuso de pormenores, adereços

“realistas” ou mesmo “reais”, a profusão de “marcas” tipificadoras, conduziam o participante a uma presença que a si próprio se ironizava”. [...] O segundo andar da “Opinião” é de reduzidas dimensões, e é portanto difícil perceber até que ponto foram essas dimensões que determinaram a apresentação da “reconstituição” burocrática; ela era-nos mostrada “em corte”, dando-nos vista para o espaço exterior e interior do “escritório”, e permitindo-nos a passagem para o “lado de dentro”. Lá estava um balcão de madeira, típico na sua velhusca falta de carácter, encimado pelo anteparo de vidro martelado; no meio deste, o postigo redondo, encimado por um dístico: “cada diploma 20\$00”. Outros avisos colados sobre o vidro. “Lá dentro”, a secretária antiquada, as penas, os mata-borrões aproveitados, decorados nos bordos, de antigos, a parafernália habitual do amanuense, a folhinha de experimentar canetas e aparos, a mediocridade dos riscos automáticos no papel ao lado, de passar tempo. A caligrafia primorosa, “antiga” e de talento, sobre os diplomas de artista, complicadamente ornamentados, o casposo calendário

¹² Texto num dos folhetos de divulgação de idêntica intervenção na Galeria Dois, no Porto.

na parede, tudo são referências a um “mau gosto” nostalgicamente reaplicado, que formam ainda um comentário “estético”, um inventário “sociológico” [...] em muito transbordando da inicial “frieza” ideológica da acção descrita no aviso (BATARDA, 1975a).¹³

No mês seguinte, de 8 a 13 de Fevereiro de 1975, o Grupo Acre reeditou a intervenção na Galeria Dois, na avenida da Boavista no Porto, mantendo idênticos requisitos processuais: decreto, edital, folhetos de divulgação e cartazes, construção do simulacro da “Repartição dos Assuntos Artísticos”, atribuição de diplomas.

Segundo Lima Carvalho, foram entregues muitos certificados desses, talvez quinhentos, anotando-se numa relação manuscrita todos os nomes dos “diplomados”. Rui Mário Gonçalves, Nikias Skapinakis, Joaquim Rodrigo, Sam, João Dixo, Alberto Carneiro, Jaime Isidoro, Dário Alves, Pedro Rocha, Ferreira Gomes, Lagoa Henriques, Albuquerque Mendes, Justino Alves, Matos Simões, Egídio Álvaro, Levi António Malho e Agustina Bessa Luís foram apenas alguns dos que, entre muitos outros nomes de diferentes sectores profissionais, sociais e etários, passam pelo *guichet* das “repartições” de Lisboa e Porto, ali obtendo os seus certificados.

Ser artista – doutrina os elementos dinamizadores do Acre - é uma maneira de estar na vida, não uma profissão. O artista não é um ser privilegiado com capacidades especiais, pertencente à elite da cultura detentora do monopólio da criatividade. O artista é uma pessoa como todas as outras que têm, como ele, o direito integral de falar do Mundo, dos homens e das coisas, de fazer Arte e de produzir também o seu discurso cultural (FERREIRA, 1975, p. 16).

¹³ Repare-se no preço atribuído a cada diploma, hoje correspondente a cerca de um décimo de um euro.

O facto desta acção não ocorrer no espaço público urbano mas já no contexto específico das artes, no espaço de uma galeria, foi razão possível para o impacto relativamente comedido na imprensa corrente, extremamente ocupada então com a intensidade política da altura e com dimensões da cultura mais espetaculares, mesmo em termos “revolucionários”.

Contudo, um artigo saído logo no primeiro dia em que a “Repartição” abriu em Lisboa referia que o objectivo a atingir pelo grupo era “uma razão para estar no mundo” e citava várias afirmações suas, não identificadas individualmente, na conferência de imprensa realizada: “Trabalhar colectivamente, descartar o subjectivismo, intervir no espaço urbano e empiricamente, acertar numa grande razão para estar no mundo”.¹⁴ A diferença da obra do grupo em relação a outras práticas artísticas mais convencionais era central na notícia e o jornalista anónimo resumia as outras obras realizadas e fazia justiça às intenções expressas então, num registo que as testemunhava de modo único e que permite enquadrá-las hoje na sua real dimensão expressiva na relação com o contexto do país e do seu tempo.

Nesse sentido, os elementos do Grupo Acre consideram que “nós temos que inventar novas ferramentas, experimentar e adaptar algumas já inventadas por ínvios caminhos da cultura dita burguesa que nos seus aspectos de vanguarda sempre foi contracultura, antiarte, prolegómeno da revolução”.

Assim – dizem – “vamos particularmente estudar e gozar as artes da comunicação social,

¹⁴ UMA GRANDE razão para estar no mundo – objectivo a atingir pelo Grupo Acre. Jornal Diário Popular, 23 jan. 1975, p. 12. Todas as expressões entre aspas no parágrafo são respigadas desse artigo.

o simultaneísmo, o brutalismo, o elementarismo, a destruição do quadro (e dos quadros), as artes da provocação e, de um modo geral, a alegria, que é a coisa mais séria que há na vida.” (ibid)

Depois, o artigo incluía uma das mais particularizadas apresentações do programa de ação concreta do grupo, também provavelmente colhida na conferência de imprensa:

[...] posições e exposições, seminários, manifestações e acontecimentos, arte pobre, teatro de guerrilhas e outras guerrilhas, música experimental e da outra, envolvimento, estudos muito sérios e outros muito mais sérios, ofertas, vendas e trocas, sessões de culinária, experiências eróticas e quase pornográficas, revisões e recapitulações, fotografia e correspondência como arte, arte-como-arte e, sobretudo, participação, participação, participação, participação. (Ibid).

Os termos desta listagem de possibilidades permitem situar hoje a multi-operacionalidade dos projetos do Grupo Acre e o seu carácter participativo na alma da sua época e também em grande sintonia com os objectivos do presente trabalho, como se verá.

Contudo, as opiniões sobre o acontecimento divergem.

Por um lado, há uma adesão significativa que o número de diplomados atesta. Há notícias nos jornais, títulos destacados e fotografias dos artistas a assinar certificados à secretária, rodeados de interessados. Mas, por ocasião da ação no Porto, um grupo de “discordantes” reage “contra a atitude considerada revolucionária” do Grupo Acre, rasgando cartazes afixados nas ruas da Baixa como “[...] aviso e convite, nos quais se lê: Você é artista. Vá buscar o seu diploma à galeria dois, etc., etc.; quer um diploma de artista? Vá à galeria Dois...etc., etc.” (FERREIRA,

1975, p. 16)

Nos meios artísticos e académicos há quem aprecie a iniciativa, mas há também notas mais azedas e até pequenos “puxões de orelhas” vindos do Chiado lisboeta por parte de professores responsáveis sobre o facto de se “estar a brincar com coisas sérias”.¹⁵ Os ecos são mais visíveis na imprensa cultural mais especializada, onde a polémica se arrasta mais tempo.

Ernesto de Sousa, responsável pela direção da Opinião e apoiante das ações do grupo, reagiu num artigo publicado então. Depois de fazer um aviso sobre a mudança da “repartição” para o Porto para dar continuidade à sua “higiénica distribuição”, esgrimiou contra argumentos e ações de “alguém, muito docente e outras pessoas”, que acusava de continuarem a “não ver nada, a não ler nada fora do casulo”, e a quem sugeria as leituras sobre arte política de Ursula Meyer e o ensaio sobre a liberdade de Marcuse, citando deste último a ideia de “dessublimação da cultura: A grande rebelião artística... manifesta-se contra todo e qualquer estilo... contra a forma, contra o significado [...] actual da arte.” (SOUSA, 1975a, p. 7). E aconselhava ainda uma revisão de Duchamp e do dadaísmo.

Mas não pareceu ter havido, de facto, influência inibidora motivada pela situação académica dos dois membros do grupo, ambos docentes no ensino superior artístico. Nesse sentido, as alusões de Ernesto de Sousa são, acima de tudo, demarcações suas de qualquer sistema institucional e, em especial, do ensino artístico, de modo coerente com a sua postura vanguardista revolucionária. Num outro artigo que publicou um mês mais tarde, era particularmente clara a sua vontade de participar numa nova ordem do sistema artístico (em grande transformação na altura e alvo de interesses diversos), para o

15 Batarda, op. cit., e testemunho oral de Lima de Carvalho.

que, na sua opinião, havia que fazer morrer “a arte elitista e individualista que foi necessária e veio desde a renascença, espelho de um homem desesperado e solitário” (SOUSA, 1975b, p. 39-40), uma morte ritual que compara ao “serrar a velha”,¹⁶ em que o Grupo Acre, que “anda aí a tentar descobrir um caminho-caminho” (*Ibid*), é o exemplo.

Batarda, desta vez, escreveu um extenso comentário que, à primeira vista, soava favoravelmente, mas que, nas entrelinhas, integrava vertentes menos claras. No atrás referido artigo do *Sempre Fixe* em que descrevia a “repartição”, alongava-se também numa análise crítica em que estabelecia referências possíveis para esta obra do grupo e tecia reflexões próprias. Não só se debruçava atentamente sobre as características mais visuais e formais da instalação, descrevendo pormenorizadamente o que, aparentemente, mais o seduziu, mas discorria também sobre os sentidos possíveis da ação, estabelecendo conexões, por semelhança ou contraste, com obras de outros autores, como os futuristas, Duchamp, os dadas e a anti-arte, Robert Morris e Manzoni (este último muito justificadamente, pela escrita de Queiroz Ribeiro, como já referimos). Considerava ainda, por exemplo, que a obra ultrapassava o sentido aparentemente estrito e literal da ideia de diploma que o aviso propunha, pois associava vários níveis simultaneamente estéticos, sociológicos e visuais, sugerindo asserções extra-artísticas através de uma via de proposições das Artes Plásticas que, afinal, invocava as suas especialidades tradicionais: “Pintura e Escultura justamente recuperadas, já que – pelo menos – expressão sentimental de uma sociedade sentimental, depois cultivada e elitista”. (BATARDA, 1975a). Isto acontecia, no seu entendimento, por tudo

ter, nessa encenação e no cuidado como que os objetos eram escolhidos e colocados, uma carga simbólica, abrindo conotações culturais e possíveis acrescentos pelo público, previstos ou não pelo grupo.

Mas também esse artigo pareceu acabar por ser mal compreendido e, constatando o facto, pouco tempo depois Batarda esclarecia de novo a sua posição quanto à “acção, acção colectiva artística, e outras coisas [...] nas quais o Grupo Acre se mete de um modo um pouco infeliz – por mais desprezioso que seja”. (BATARDA, 1975b).

Em resposta, Ernesto de Sousa, que na Vida Mundial declarara Eduardo Batarda “o único crítico de jeito que anda por aí” (SOUSA, 1975c),¹⁷ desabafou também no mesmo texto sobre as “tentações dos críticos” que ajuízam, têm a “mania da originalidade”, usam “critérios de qualidade” que na verdade são académicos, abusam do “culturalismo e do maniqueísmo crítico”. De facto, estava a argumentar contra uma outra posição expressa por Rocha de Sousa, crítico igualmente bastante ativo (até hoje) e de ponto de vista mais moderado, que tecera fortes reservas à recente intervenção dos Acre, que classificara como uma “tímida provocação” (ROCHA de SOUSA, 1975). Ernesto de Sousa terminava, assim, por afirmar que “exemplo espantoso fornece-o E.B. nas suas referências ao Grupo Acre [...] depois de ter escrito uma crítica que era quase exemplar na justa preocupação de problematizar aquilo que participara e a própria participação; vem, uma semana depois, o mesmo autor explicar-nos, atenção, que aquilo que ele tinha dito não era a dizer bem, era a dizer mal. Verdadeiramente notável!”

Ernesto de Sousa foi, provavelmente, o mais

¹⁶ Expressão de Ernesto de Sousa no artigo anterior.

¹⁷ Também em MELO, Alexandre; BATARDA, Eduardo; AVILEZ, Martim, obra citada, p. 221.

fiel defensor dos projetos do grupo, e a sua atenção estendeu-se especialmente a Clara Menères que, “com frequência, parece ter uma intuição profunda e rara do seu tempo” (SOUSA, 1975d, p. 43) e cujo “soldado” evocou como exemplo para a “nova imagem que é liberdade, lucidez, responsabilidade, a nova imagem realista portuguesa” (*Ibid*).

E afinal?

Como atrás sugerimos, perante aquele postigo, o Grupo Acre colocava-nos no limiar de dois mundos. Não se tratava apenas da fronteira entre o interior e o exterior da *Repartição dos Assuntos Artísticos*. Algo mais amplo pode, hoje, com a vantagem (e desvantagem) da distância temporal, depreender-se.

Primeiro em Lisboa, na Galeria Opinião, e depois no Porto, na Galeria Dois, cerca de um mês depois, esta ação dupla do Grupo Acre era ali, naqueles interiores, bastante diversa daquilo que o colectivo fizera até então e, simultaneamente, expressiva da mudança do contexto.

Por um lado, as anteriores intervenções tinham sido ao ar livre, numa altura do ano em que a temperatura no país era quente ou amena. Aconteceram na fase ainda promissora de uma mudança profunda do ponto de vista político e, sobretudo, social e cultural, em que os consensos pareciam evidentes, amplos e expressivos, após a revolução que tinha as flores nas espingardas como *ex-libris*. Essas obras de Grupo Acre falavam, sobretudo, da alegria.

Agora, nesta ação dupla do grupo, era Inverno, pouco encorajador de atividades ao ar livre. O perfume dos cravos dissipava-se pouco a pouco sob a turbulência dos diferentes pontos de vista que evoluíam no pós-revolução, dos sintomas nascentes da importância dos jogos de poder, da manipulação da informação e da intromissão das assimetrias da realidade nos

desejos. E Queiroz Ribeiro tinha falecido.

É nossa crença que, por diversas razões, esta obra indicia precisamente a quebra do espírito utópico que, depois de Abril de 1974 em Portugal, caracteriza inicialmente o projeto daquele colectivo.

Assim pode, talvez, ser compreendido algum maior radicalismo e sentido crítico acentuado que caracteriza as ações seguintes do grupo depois desta obra, numa fase em que tudo se torna mais exacerbado no contexto político e sócio-cultural, entre a necessidade de discursos veementes e alguma decepção crescente perante as diferenças de perspectivas e os sinais de crise ideológica (também sob interesses financeiros muito divergentes, no quadro de uma zona estratégica face à Europa).

Mas essa tensão latente existe já na ideia de conceder diplomas de artista a qualquer pessoa que o desejasse, numa crítica óbvia às instituições de ensino onde as classificações surgiam inflacionadas e onde se discutiam modos de independência ou integração nas estruturas do sistema de ensino público universitário e as respectivas implicações artísticas, políticas e económicas. Ao mesmo tempo, a obra contrapunha a noção de democracia cultural e a potência artística existente em cada homem ou mulher (como Beuys desejou) a um passado de formação e maturação artísticas dependente de um ideal de eleição, quase aristocrático, mediado por guildas, corporações, academias e, logo depois, escolas – como aquela em que eram professores Clara Menères e Lima de Carvalho, para todos os efeitos representativa da “instituição”, independentemente do processo de profunda mudança e abertura inovadora que lá acontecia.

De certo modo, o lugar onde eram distribuídos os diplomas, o espaço instalado da “Repartição dos Assuntos Artísticos” do Grupo

Acre, cuja descrição hoje nos evoca obras dos Kabakov pelo modo melancólico da remissão para um passado marcado pelo trauma, também funcionava como limiar do acesso à utopia.

Era como se, à saída, para qualquer pessoa detentora do único certificado verdadeiramente útil, depois de um pagamento simbólico, o destino verdadeiramente possível fosse o caminho da própria arte.

Afinal, hoje, anos volvidos e contas feitas, o que vale um diploma?

Referência

BATARDA, Eduardo. O Grupo Acre na Galeria Opinião. **Jornal Sempre Fixe**, Lisboa, 15 fev. 1975a

_____. Soulages na Fundação Gulbenkian. **Jornal Sempre Fixe**, Lisboa, 22 fev. 1975b.

BRUSATIN, Manlio. **Storia dei colori**. Torino: Einaudi, 1983

FERREIRA, Jaime. Inflação de diplomas provocada pelo grupo Acre. **Jornal O Comércio do Porto**, Ano CXXXI, n. 225, sábado 15 fev. 1975, p. 16.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). **La peinture**. Textes essentiels. Paris: Larousse, 1997, p. 908-912

MELO, Alexandre; BATARDA, Eduardo; AVILEZ, Martim. Eduardo Batarda - **Pinturas 1965-1998** (Catálogo da Exposição no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 3 de Março a 10 de Maio de 1998). Lisboa: FCG, 1998, p. 217.

QUEIROZ RIBEIRO, Alfredo. Londres / galerias. **Revista Artes Plásticas** (Dir. Egídio Álvaro; Conselho de redação Egídio Álvaro, Lima de Freitas e Rocha de Sousa; distribuição Bertrand, Lisboa) n. 4, p. 33-36, jun. 1974.

ROCHA de SOUSA, João. GRUPO ACRE. O charme discreto da burguesia. **Jornal Diário de**

Notícias, 14 fev. 1975.

SOUSA, Ernesto de. O diploma e a dessublimação. **Vida Mundial**, n. 1848, 13 fev. 1975a, p. 7.

_____. Para ser sincero. **Vida Mundial**, n. 1851, 6 mar. 1975b, p. 39-40.

_____. Os críticos e as tentações. **Vida Mundial**, 23 mar. 1975c.

_____. A nova imagem. **Vida Mundial**, n. 1855, 3 abr. 1975d, p. 43.

UMA GRANDE razão para estar no mundo – objectivo a atingir pelo Grupo Acre. **Jornal Diário Popular**, 23 jan. 1975, p. 12.