

---

RICARDO JACINTO  
LES VOISINS

---

*Culturgest*

Grupo Caixa Geral de Depósitos

A intervenção *Les Voisins* de Ricardo Jacinto, apresentada na Culturgest do Porto, foi inicialmente pensada e projectada em 2006 para um palacete urbano oitocentista, em Paris, que alberga o Centro Cultural Gulbenkian naquela cidade. Integrou então um projecto de exposições programadas para aquele espaço, comissariado por Rita Fabiana, que pretendia trabalhar esse lugar-contexto específico, histórico, de múltiplos usos e memórias, localizado numa arquitectura monumental, fortemente regulada por um programa arquitectónico que racionaliza e hierarquiza a distribuição dos espaços e a circulação entre estes.

*Les Voisins* inscreve-se num conjunto de práticas artísticas *site-specific* cuja noção de lugar, mais do que fenomenológica (a sua relação com as condições materiais do lugar, historicamente ligada ao minimalismo), deve ser entendida enquanto “lugar funcional” ou “discursivo”<sup>1</sup>, gerador de uma rede de relações temporais, espaciais e sociais. Sendo o espaço – a sua disposição arquitectónica, a sua história e os seus usos ao longo do tempo – uma das variáveis determinantes na produção de sentido de *Les Voisins*, a transposição da instalação para a galeria de exposições da Culturgest passou,

1. Ver James Meyer, “The Functional Site, or the Transformation of Site-Specificity”, in Erika Suderburg, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 23-27; Miwon Kwon, *One Place after Another: Site Specific Art and Location Identity*, Cambridge, Ma: MIT Press, 2002, p. 24; e Larissa Buchholz e Ulf Wuggenig, “Constructing audiences, defining art: Public Art and Social Research”, in <http://eipcp.net/transversal/0102/buchholzwuggenig/en>.

desde logo, pela adaptação dos vários elementos constituintes da instalação a um espaço muito diferente. Contudo, Ricardo Jacinto foi mais longe, introduzindo, como veremos, transformações na instalação que aumentam a sua complexidade formal e narrativa e lhe acrescentam novos sentidos.

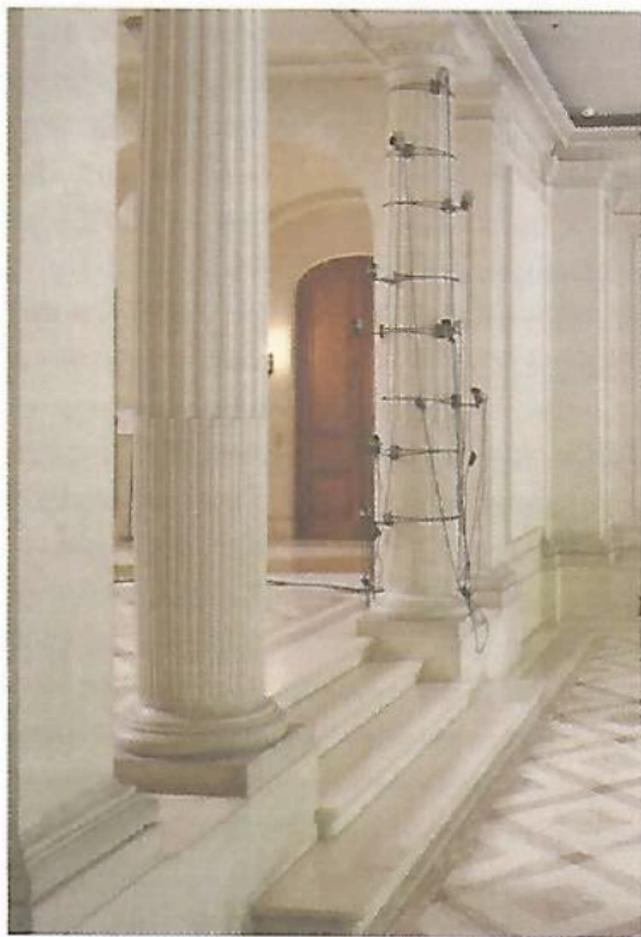
O ponto de partida para *Les Voisins* foi a organização espacial e social do edifício do Centro Cultural Gulbenkian, remetendo-nos para um lugar de coabitacões geradas pela duplicação de circuitos diferenciados, internos à casa: um circuito público, que integra o hall de entrada, a biblioteca no piso superior e a escadaria que liga esses diferentes espaços; e um circuito privado e doméstico, inacessível ao visitante e utilizador do Centro. Para esta estrutura contentora Ricardo Jacinto propôs simultaneamente um dentro e um *fora*. Projectou para a casa, a partir de uma possível exterioridade ou alteridade: os vizinhos. Esse outro que nos é familiar ainda que estranho, próximo mas apartado por muros que deixam passar fragmentos de vivências (narrativas), toma corpo em sons eruptivos, descontínuos, desfasados, (in)desejáveis. Ainda que a condição primeira de vizinhança seja a partilha de um espaço comum, esse outro constitui-se em nós como um acontecimento sonoro. A vizinhança apresenta-se assim como uma comunidade de *ouvintes* reunidos no lugar virtual dos sons e das sensações sem retorno, do aleatório, das associações livres. Mas *ser* vizinho é uma condição cambiante e reversiva: ser em si mesmo o vizinho de um outro, multiplicável.

A instalação reúne um conjunto de intervenções-objects, desenhadas para ocupar e activar um espaço arquitectónico, e uma *performance* (objecto musical) que aí acontece num único momento da sua apresentação pública (a inauguração da exposição). Estas intervenções – *medusa*, *projéctil*, *espanta espíritos* e *atacadores* – e a *performance* são simultaneamente figuras de mediação com o espaço

(duplicam tanto o percurso narrativo do próprio espaço quanto o seu potencial cénico) e figuras de mediação com o outro, colocando o espectador no lugar de uma acção. São também fragmentos de uma construção ficcional, organizada em torno da peça *medusa* e da metáfora fundadora do mito de Medusa: a interdição do olhar<sup>2</sup>. *Medusa* define um campo de relações entre um eu e o outro em tensão, relações perigosas, um lugar de impossibilidades. Mas é também uma metáfora da imagem e do seu poder, ou do poder mediador da imagem: do espelho e da representação enquanto um duplo desactivado da força do seu referente.

*Les Voisins* engendra um território que vai de uma peça à outra, que investe cada um dos seus intervalos, incorpora o espaço que ocupa, determinando um lugar de relações onde o tempo linear é suspenso. Cada intervenção anuncia e medeia a seguinte, sem ordem preestabelecida, gerindo duplas expectativas (e diálogos): formais e ficcionais. Sem um princípio ou um fim, a instalação obriga a constantes idas e voltas entre cada intervenção, sendo aqui o espaço, com os seus fluxos pré-regulados, indutor de um possível sentido narrativo. *Les Voisins* é um complexo jogo de pistas, um enigma activado pelo espectador. Dispositivo espacial, visual e sonoro, produz ficção porque se estrutura enquanto lugar-acontecimento, um contínuo presente accionado pela presença do espectador.

2. Medusa, deusa primitiva e mortal, é um monstro híbrido – humano e animal, feminino e masculino, carrasco e vítima, fascinante e repelente –, cujo olhar petrifica quem olha. Decapitada por Perseu, que recorre ao artifício do reflexo num “escudo polido” (espelho), Medusa torna-se máscara: “A máscara de Medusa é a face humana feminina, vista de frente, a boca bem aberta. É a face da morte no grito de terror. A máscara com face humana grita para não se juntar à cabeça vazia, à cabeça abandonada pelo olhar, imóvel, descarnada, silenciosa das cabeças sem rosto. As cabeças sem rosto são os mortos”. Cf. Pascal Quignard, “Petit traité sur Meduse”, in *Le nom sur le bout de la langue*, Paris: Gallimard, 1993, pp. 80-81.

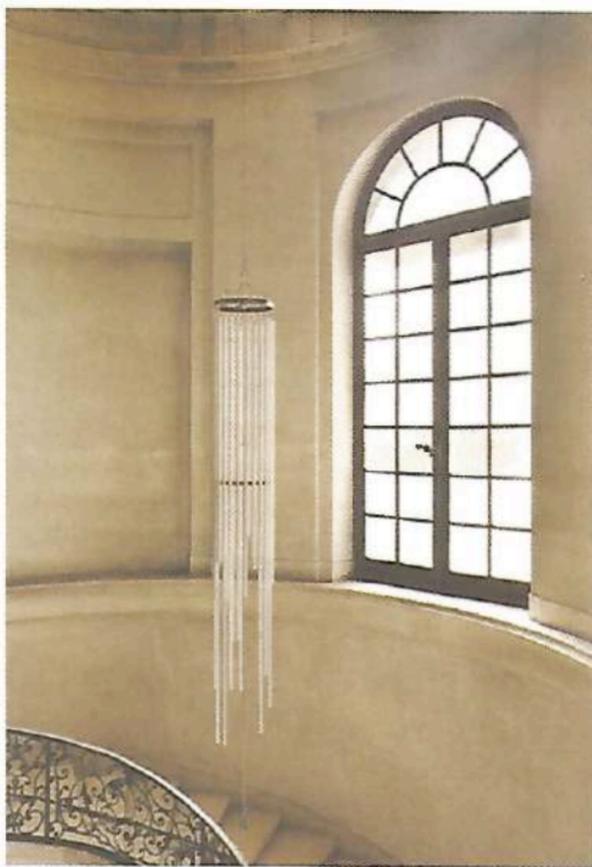


Iniciemos o percurso pelo projecto com *medusa*, nove câmaras de vigilância colocadas ao longo de uma das colunas ornamentais de um pórtico de dupla colunata, localizada, tanto no palacete parisiense como na Culturgest, em espaços de entrada e recepção pública e de passagem ou acesso a outras áreas dos edifícios. Captam em tempo real e ininterruptamente um fragmento do espaço e o público no seu movimento de entrada e atravessamento do espaço.

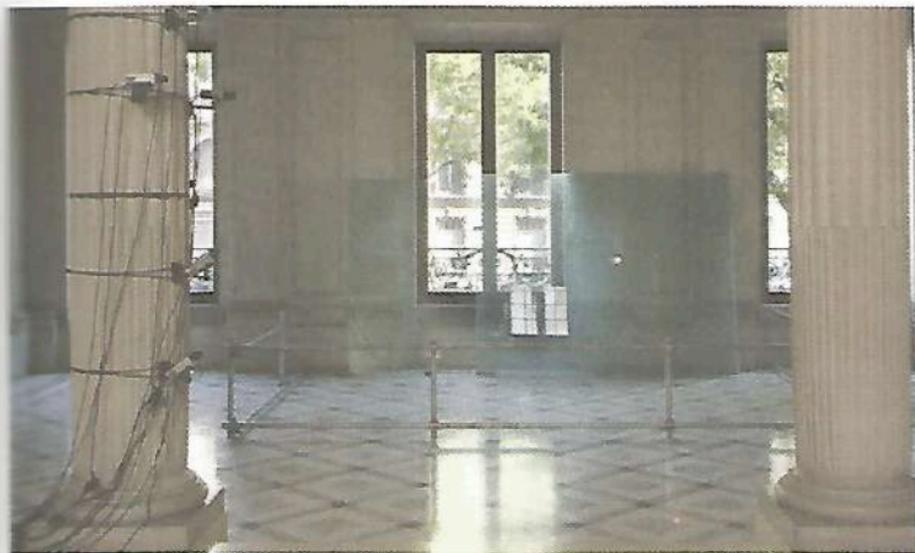
Ainda que para o observador não seja completamente perceptível a captura da sua imagem pelas câmaras, a familiaridade com este sistema de vigilância, cada vez mais frequente em lugares públicos, cria naquele uma consciência redobrada da sua presença no espaço, um espaço controlado e vigiado, exacerbando a sua identidade funcional. Quem olha é aqui simultaneamente olhado.

Outrora suspenso sob o tecto abobadado, acompanhando a escadaria nobre do palacete parisiense, e agora suspenso sob a cúpula de vidro, no exacto centro do espaço da Culturgest, um objecto-escultura semelhante a um espanta espíritos de grandes dimensões propaga pelo edifício, ao toque das mãos de quem passa, um som denso e durável. Com cerca de quatro metros de altura, esta escultura performativa é composta por 24 tubos de alumínio e um batente em madeira que, agitado, produz, como Ricardo Jacinto diz, “uma nuvem de tons cromáticos extremamente dissonantes com um timbre semelhante a sinos”. A sua localização é central ao conjunto arquitectónico, permitindo que os sons preencham, de maneira quase simétrica, os espaços (vazios) entre as diferentes intervenções. Objecto escultórico, o *espanta espíritos* é também um instrumento musical semelhante a um sino tubular que o público pode identificar como tal. Com uma forma sedutora e generosa, esta é uma peça charneira no dispositivo relacional que a exposição funda com o público. Apela à sua participação, não contém interditos, é lúdica.

Relacionando-se formalmente com um objecto que nos é familiar, vindo directamente de uma referência à casa e à domesticidade, o *espanta espíritos* é, no entanto, um artefacto que mantém o exterior, no que este representa de perigoso conquanto invisível (e fantasmagórico), *lá fora*. A sua grande dimensão e os seus sons metálicos e dissonantes trazem a *Les Voisins* uma atmosfera carregada



e saturada, activada pelo próprio gesto do espectador. Ricardo Jacinto parte desta quase evidente familiaridade para gerar estranheza, problematizando a recepção da peça, duplicando-lhe os sentidos em direcções opostas e ambivalentes. A escala do objecto, a sua natureza híbrida ou as suas referências a diferentes objectos identificáveis – lustre, espanta espíritos, instrumento musical – e, finalmente, a sua apresentação num contexto diferenciado do

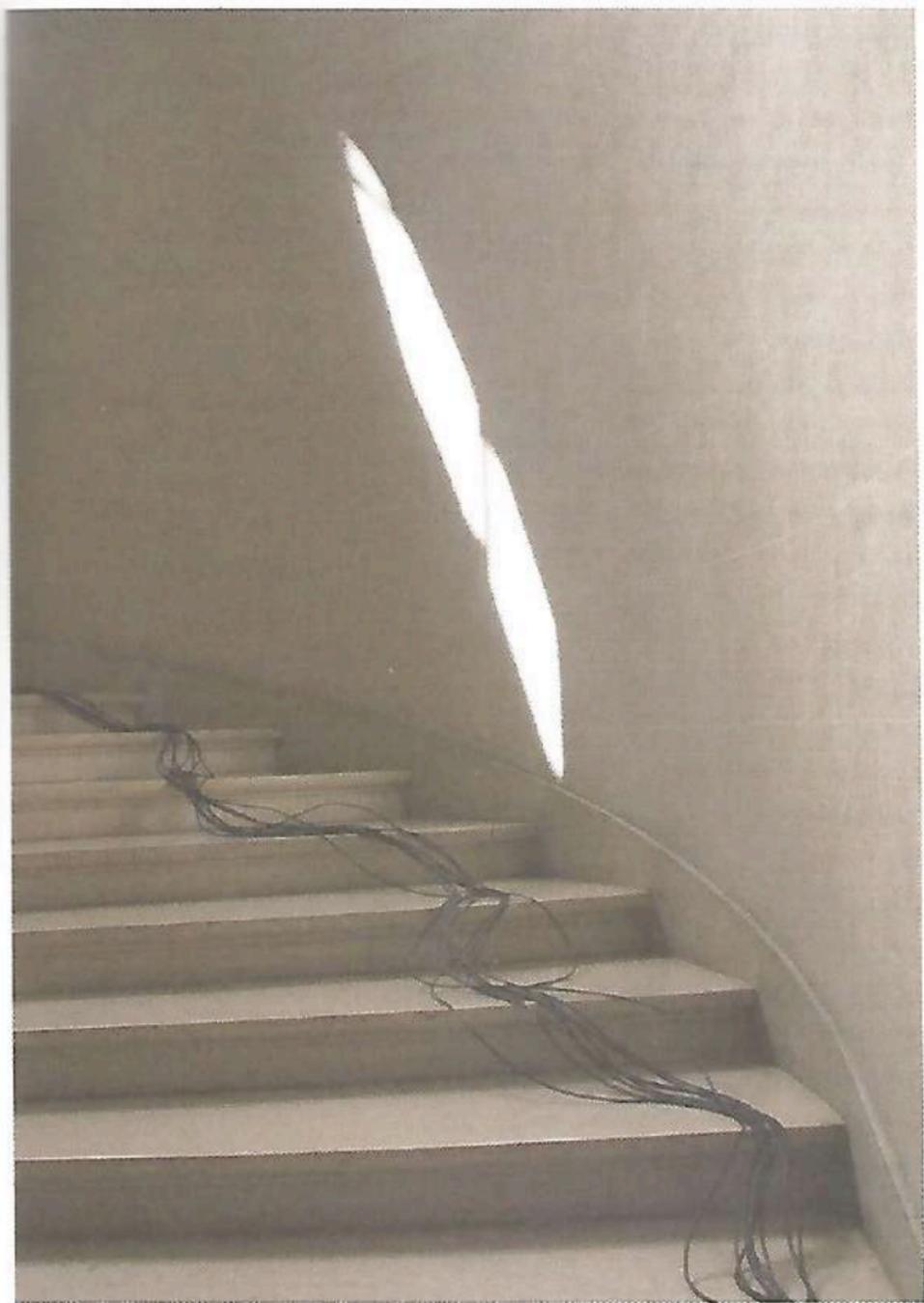


que lhes é original concorrem para a criação dessa sensação de *espanto*.

No campo de visão do espectador, logo que entra no espaço, mas em maior evidência quando se aproxima do *espanta espíritos*, encontram-se duas placas de vidro de segurança (vidro laminado e temperado) de grandes dimensões, encostadas à parede de uma das salas e protegidas por um corrimão construído com tubos de andaime, que o impede de se aproximar das placas de vidro. É-nos assim sugerido quer o potencial de risco (proximidade perigosa), quer a leitura de *projétil* enquanto peça escultórica. A distância que o corrimão impõe ao espectador cria, entre este e as placas de vidro, um espaço vazio regulado porque intransponível e interdito. Apercebemo-nos, contudo, que a maior das placas está estilhaçada, guardando na sua superfície as marcas de uma acção: um

impacto violento. Uma acção (gesto) que é corporalizada no objecto. Fragmentada, a superfície desta placa de vidro ganha valores de opacidade, matéria e textura. Embora o efeito, não calculado porque imprevisível, seja uma superfície de grande qualidade plástica, deixando passar a luz através dos muitos fragmentos, concêntricos ao ponto de impacto do projectil, esta é também uma superfície cortante, à beira do colapso iminente. Na sua superfície forma-se uma paisagem mineral instável, que surge duplicada e desmaterializada enquanto sombra projectada na parede.

A estes três elementos, que também no Centro Cultural Gulbenkian coexistiam no espaço aberto do piso térreo, Ricardo Jacinto acrescentou um muro de tijolo no qual foi escavada uma abertura por onde o espectador acede a uma das salas e, através dela, à cave do edifício. Esta é uma solução que permite a Ricardo Jacinto enraizar o projecto num espaço que, apesar de semelhanças arquitectónicas com o palacete parisiense, como a sua marcada monumentalidade, a riqueza da ornamentação interior ou a existência de circuitos diferenciados, um público e outro privado, tem uma estrutura muito diferente, centrífuga, abrindo-se para quatro salas a partir do núcleo central onde se encontra instalado o *espanta espíritos*. Mas, por outro lado, corresponde também a uma solução que reforça a contextualização do projecto em função da história e dos usos do edifício anteriores à sua conversão em espaço de exposições. A Culturgest do Porto funciona no edifício-sede da Caixa Geral de Depósitos naquela cidade, ocupando os espaços onde outrora a antiga agência e caixa-forte do banco funcionaram. Não por acaso, a sala murada é aquela que comunica com a cave onde se situam os antigos cofres. Para além de sublinhar a dissociação entre os espaços por onde se distribui a instalação, entre o piso térreo e o subterrâneo, Ricardo Jacinto introduz, não sem ironia, a ideia de arrombamento, de assalto, de devassa

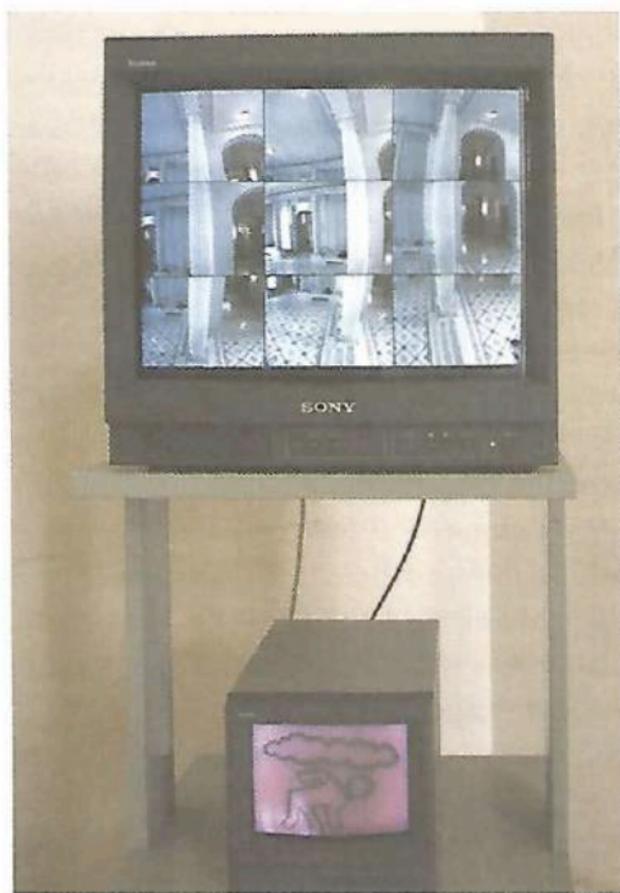


de um espaço interdito. As linhas geométricas e regulares do muro de tijolo estabelecem ainda um contraponto formal com o desenho feito de incontáveis nervuras do vidro estilhaçado.

Os cabos de alimentação das nove câmaras de vigilância de *medusa* são incorporados na peça: formam uma corrente, desenham linhas negras que conduzem o olhar e convidam o corpo a uma deambulação. O cabo negro é aqui um elemento decodificador do percurso a seguir, assegurando a não interrupção da integridade formal da peça assim como do fluxo ficcional da instalação. No palacete parisiense, os cabos percorriam um trajecto que era já no edifício um espaço de passagem: uma escadaria nobre que dá acesso ao primeiro andar da casa, o caminho natural de muitos dos visitantes da Biblioteca do Centro em Paris. No edifício da Culturgest, os cabos induzem um percurso que leva até à cave, um espaço sem luz natural, por vezes igualmente usado com uma função expositiva. Em ambas as situações, o fluxo dos cabos é um dispositivo que antecipa e age sobre o comportamento do utilizador do espaço, seja pelo efeito de disrupção, algo perturbador, de um trajecto reconhecível e natural, criando no espectador a sensação de uma eminência, de algo que o aguarda num outro lugar que não é imediatamente perceptível.

Antes ainda de entrar na caixa-forte, vindo do fundo do corredor que a circunda, o som de uma parede de tijolo a ser partida replica uma das acções que compõem a *performance* realizada no arranque da inauguração, sugerindo a presença de uma pessoa que tenta escavar um buraco a partir de um espaço contíguo (novamente a ideia de arrombamento e assalto), instilando uma sensação de intrusão iminente.

Na outra extremidade dos cabos, um monitor mostra as imagens captadas por cada uma das nove câmaras, emitidas em simultâneo



em nove quadrículas que dividem o ecrã. No monitor surge uma nova imagem compósita de um espaço já percorrido, agora distorcido, em desagregação. Os motivos arquitectónicos fragmentados e reconstruídos formam uma nova paisagem arquitectónica que lembra um cenário de ruína, alimentando uma certa ambiguidade sobre o tempo das imagens. A câmara é aqui um olho especializado. Conduz uma atenção continuada sobre os elementos

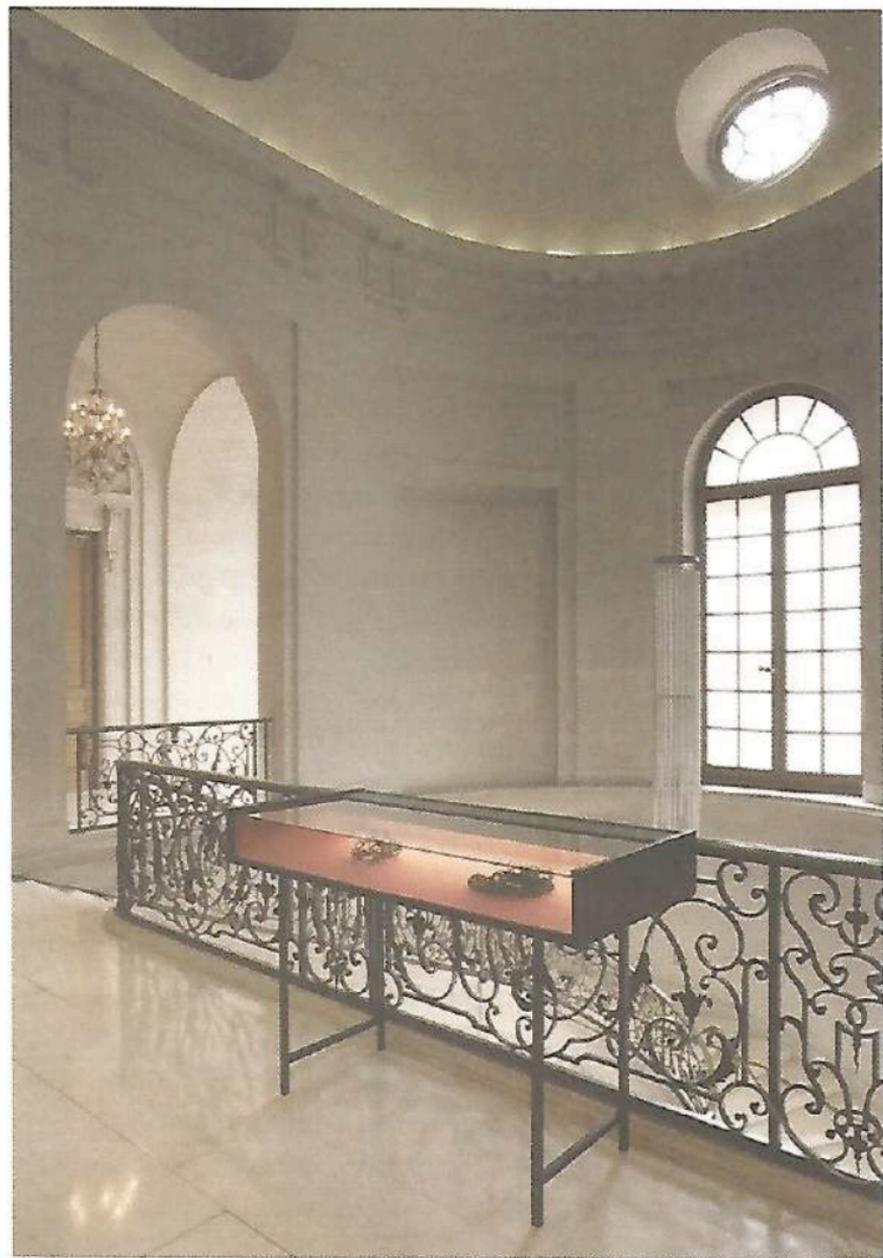
arquitectónicos que são transportados e duplicados na imagem, que os subverte. Estamos sempre num outro lugar, seja ele o da imagem ou o do lugar físico onde essa imagem se dá a ver.

A câmara é também um olho *subjectivo*, dá visibilidade (consciência) à nossa passagem no espaço. Mas as imagens produzem sempre um duplo, são sempre a ausência do corpo. Produzem sempre uma falha: o espaço-tempo do sujeito filmado nunca é o mesmo que o do sujeito face às imagens. Existe um lapso de tempo inultrapassável entre a captação da imagem e a sua reprodução no monitor. Inultrapassável é ainda o tempo da nossa deslocação no espaço, pelo que nos vemos sempre num outro. Passamos incessantemente de observadores (sujeito da observação) a observados (o objecto de observação), de vigilantes a vigiados.

No mesmo espaço – o primeiro andar do palacete parisiense ou a caixa-forte – encontra-se um segundo monitor mais pequeno, cujo cabo segue um percurso diferente, incitando o espectador a percorrer um espaço assinalado, uma experiência deceptiva, uma vez que o conduzirá a uma porta para lá da qual não lhe é permitido passar. O espectador é assim colocado face a um interdito e a uma impossibilidade: a de progredir no espaço e a de satisfazer a sua curiosidade. Para lá da porta, o espaço é-lhe irremediavelmente desconhecido. Em Paris, aquele monitor mostrava uma imagem gráfica fixa, um homem em fuga inclinado sob uma nuvem que a décima câmara captava a partir de um painel de segurança da casa; agora, filma um desenho desse painel. Algo que acontece num outro espaço do edifício, um *fora* ao qual o observador não pode aceder e do qual não tem informação. Como um aviso, a sensação de perigo adensa-se, um estado de tensão que percorre *Les Voisins* e que, intencionalmente, nunca se resolve. A visualização simultânea dos dois monitores abre um campo de diálogo entre as diferentes imagens.

No mesmo espaço dos monitores de *medusa*, duas máscaras feitas com atacadores pretos de ténis jazem numa vitrina. Elas foram pensadas originalmente enquanto objectos de uso dos dois *performers* (Ricardo Jacinto e Nuno Torres, que formam o projecto musical Cacto) no momento da realização da *performance ensaio* durante a inauguração em Paris. As máscaras seriam nessa situação uma rede que ocultaria a cabeça dos *performers* – a sua identidade. No gesto performativo e cúmplice de fazer as máscaras, tecidas (enredadas) por Ricardo Jacinto e Nuno Torres a partir da cabeça do outro, o sentido do fazer artístico enquanto acto solitário e individual é problematizado. Os *atacadores* são neste gesto um ritual *iniciático*, uma afirmação de pertença colectiva, um campo de experiência e de risco que abre um espaço relacional, um face-a-face com o outro.

A decisão de colocar as máscaras na vitrina surgiria numa fase posterior do processo, sendo marcada por um acaso: o encontro com um antigo dispositivo museológico do palacete parisiense. Neste, as máscaras ganham uma nova espessura temporal, projectam-se num tempo de memórias colectivas, noutros tempos e noutras geografias, onde o objecto máscara é central à vida comunitária e à partilha do poder. Mas a vitrina é a marca da história (da escrita), onde esses objectos-repositório são as ruínas de um tempo perdido. As máscaras são instrumentos de passagem para outros lugares imaginários, outros tempos arcaicos e mitológicos, um tempo das origens que encontra eco nas narrativas individuais e colectivas (pessoais e sociais). O tempo das origens é também o de um caos primordial que precede a linguagem (e a história) e o seu poder normalizador. Daqui decorreria a problematização da linguagem como o surgimento de uma falha/desvio no dispositivo da comunicação (ou da ligação). A máscara seria então aqui também um gesto de resistência.



A apresentação das máscaras na vitrina opera uma transformação na sua recepção, confirmando a sua condição de relíquia e de fetiche. A relação ao outro é agora mediada por um objecto – duplo informe do corpo que lhe deu origem (um fora do corpo): o *atacador*. O desvio que opera faz-se também do objecto para o seu portador, remete-nos para o campo dos comportamentos que o uso da máscara induz ou produz. Esta nova *ficcionalização* do objecto sugere um alargamento possível da questão do poder sobre o outro ao campo dos comportamentos sexuais (o encontro com o outro na esfera do privado), insinuado na encenação das máscaras enquanto fetiche precioso e proibido porque inacessível. Ao integrar o nome do material que lhe dá origem, os atacadores, as máscaras recuperam um sentido que advém da própria palavra e da sua ressonância em nós, remetendo para uma situação de agressão e, sobretudo, para a figura do agressor. A máscara é assim um dispositivo de comunicação-mediação autoritário, um instrumento de controlo sobre o outro, como o é também o dispositivo de vigilância de *medusa*. Por um lado, os monitores de *medusa* mostram ininterruptamente as imagens dos outros, espiados por *voyeurs* involuntários; por outro, as máscaras dão-se a ver, fechadas no seu mostruário mas abertas às ficções do espectador.

Como se referiu, durante a inauguração da exposição em Paris, decorreu uma *performance*, intitulada *ensaio*. Vindo de um outro espaço da casa, de origem não imediatamente perceptível, ouvia-se um dueto de violoncelo e saxofone. O som surgia de um espaço vizinho, um exterior próximo mas inacessível. Lado a lado, Ricardo Jacinto e Nuno Torres empreendiam um demorado e improvisado ensaio. O exercício da escrita de *Les Voisins* é ele também um desvio porque, para quem o experiencia, *ensaio* era antes de mais o lugar de uma ausência: a do corpo dos *performers* (ou a presença do seu

duplo sonoro). Uma ausência encenada, uma vez que é só com a própria presença dos autores no espaço, ainda que distante e não visível, que a *performance* acontece. Esta ausência esvazia *ensaio* da sua percepção enquanto espectáculo: uma relação construída a partir de um objecto fechado (texto, guião, partitura, coreografia...), no interior de um espaço regulado, definindo papéis fixos para quem dá a ver e a ouvir e de quem vê e ouve.

A criatividade artística aparecia como um espaço de colaboração, um lugar de trocas, num quadro que não era nem o de uma exposição (galeria ou museu), nem o de um espectáculo (teatro), onde as sociabilizações (entre os autores e destes com os seus públicos) eram reguladas e normalizadas. *Ensaio* era um exercício sobre as condições da comunicação, sobre as suas (im)possibilidades, materializada na figura da improvisação. Esta propunha um espaço de permanente negociação entre os dois músicos, entre dois instrumentos musicais, construída entre as hesitações, na falha e na ruptura (nos vazios), nos desvios e erros (sem texto), na tentativa e repetição. Recomeçar sempre e mais uma vez, na procura de ligação com o outro, face ao outro.

Também na Culturgest do Porto tem lugar, durante a inauguração, uma *performance* que explora, embora de modos muito diferentes, ideias como a relação entre interior/ exterior e entre presença/ ausência, que são centrais ao projecto. Não é de mais sublinhar, a ausência do corpo é um tema recorrente da instalação – seja o corpo duplicado ou prolongado na imagem, na escultura e nos objectos, encenado nas máscaras, ou o corpo invisível ou ocultado dos *performers*.

A *performance* toma agora explicitamente a forma de um espectáculo em que à improvisação musical se junta um jogo de teatralidade que, em certos momentos, assume uma dimensão derrisória. Ao

contrário do que sucedia em Paris, onde a *performance* era simultânea à experiência que o público tinha da instalação e se prolongava por todo o período de inauguração, desta vez ela tem uma função iniciática na experiência do espectador, activando a instalação e possibilitando a sua plena fruição. No decorrer da *performance*, é feita uma abertura no muro por alguém que se encontra do outro lado, invisível. Essa mesma pessoa dispara um tiro (simulado) contra a placa de vidro colocada na sala em frente. Ao contrário do que sucedia em Paris, a acção de estilhaçar o vidro já não antecede a apresentação pública da instalação, é encenada perante o espectador como resultado do disparo. A *performance* conta agora com três *performers*/músicos. Um deles permanece sempre numa sala exterior ao espaço expositivo. Os outros dois, embora presentes no espaço, nunca se dão a ver. Mesmo quando entram no campo de visão do espectador estão ocultados/protegidos por escudos convexos reflectores, que devolvem ao público a imagem deformada do espaço, estabelecendo um jogo com a forma longilínea do *espanta espíritos* e a imagem distorcida que o monitor de *medusa* transmite. Ao som dos dois instrumentos (violoncelo e saxofone) utilizados em Paris, assim como do *espanta espíritos*, agora manipulado pelo *performer*, acrescentam-se instrumentos de percussão (metalofone e clava), mas também os sons do muro a ser partido, do impacto violento contra o vidro e do lento estilhaçar deste.

---

# 2 DE FEVEREIRO - 19 DE ABRIL 2008

---

## EXPOSIÇÃO

CURADORIA

Miguel Wandschneider

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Susana Sameiro

MONTAGEM

Bruno Fonseca

Eduardo Matos

Renato Ferrão

Ruben Freitas

## JORNAL DE EXPOSIÇÃO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Marta Cardoso

FOTOGRAFIAS

© [Kleinefenn@ifrance.com](mailto:Kleinefenn@ifrance.com)

DESIGN

Gráficos do Futuro

PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Gráfica Maiadouro

**Conversa com Ricardo Jacinto**

Sábado, 15 de Março, 17h00

Informações 22 209 81 16

[www.culturgest.pt](http://www.culturgest.pt)

Galeria do edifício da Caixa Geral de Depósitos

Avenida dos Aliados 104, Porto

Galeria aberta das 10h00 às 18h00

Quintas-feiras das 13h00 às 18h00

(última admissão às 17h45)

Encerra aos Domingos e feriados

---

grupo  


**Caixa Geral  
de Depósitos**