

O MUSEU COMO INSTALAÇÃO: ENTRE A FICÇÃO E A TRADUÇÃO

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
dionisio@unb.br
Universidade de Brasília - UNB

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente artigo buscou analisar a relação entre o romance “Museu da Inocência” e o museu homônimo, ambos criados pelo escritor turco Orhan Pamuk. A coleção criada por Pamuk para orientar na confecção do livro e as estratégias de torná-la visível foram os processos debatidos. Depois de um breve comentário sobre o museu, segue-se a comparação entre as estratégias museológicas e estéticas utilizadas por Pamuk e aquelas adotadas por artistas visuais desde os anos de 1960.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Teoria Crítica. Orhan Pamuk.

Abstract

This work seeks to analyze the relationship the novel “Museum of Innocence” and the homonym museum, both created by the Turkish writer Orhan Pamuk. The collection created by Pamuk to guide the making of the book and the strategies to make it visible processes were discussed. After a brief comment on the museum, we have a comparison between the museum and aesthetic strategies used by Pamuk and those adopted by visual artists since the 1960s.

Keywords: Contemporary Art. Critical Theory. Orhan Pamuk.

Hélio Oiticica em 1966 afirmava “Museu é o mundo” (1986, p.79-80). Premissa tonada experimentada pela dupla jornada do escritor turco Orhan Pamuk: a escrita do romance *Museu da Inocência* (2011a), publicado originalmente em 2008, e a instauração do “Museu da Inocência”, inaugurado em Istambul em 2012 (Fig. 1). Dentro do romance, um museu de adoração fetichista dos objetos “interiores” relacionados à mulher amada. Fora, um museu dedicado a rememorar, por meio de objetos “exteriores”, uma narrativa ficcional: um museu do Museu. As questões que se apresentam possuem um caráter inevitavelmente ordinário: um museu pode nascer de uma obra ficcional? Ou um romance pode ser concebido da vontade de construir um museu? Evidentemente que as respostas afirmativas não esgotam o problema no que concerne ao modelo ético que sustenta toda uma ideologia patrimonial no ocidente.

O presente artigo busca debater como um museu pode ser concebido dentro de uma obra de arte e afetá-la de modo a constituir-se parte de sua própria poética. O “Museu da Inocência”, instalado no bairro de Çukurcuma, em Istam-

bul, é uma operação complexa, na medida em que nos faz perguntar sobre os limites entre a memória, enquanto modalidade veritativa de uma dada comunicada, e uma memória ficcional, íntima e particular, construída a partir de uma trama autorreferente, que tem em seu criador sua matriz instituidora.



Fig. 1 - Imagens do Museu da Inocência, inaugurado em Istambul em 2012.
Fonte: Site Oficial do Museu: www.masumiyetmuzesi.org. Acesso em: novembro de 2012.

Para aprofundar nossas discussões, vamos percorrer o processo de criação da história de Kemal e Füsun e compreender quais elementos visuais e memoriais “exteriores” são explicitados, uma vez que Pamuk considera que, “sem dúvida, todo o texto literário se dirige, ao mesmo tempo, à nossa inteligência visual e à nossa inteligência textual.” (2011b, p. 67). O enlace entre textualidade e visualidade aprofunda-se com a constituição do museu em 2012 e impacta, desde o início, seu projeto “curatorial” e desenho expográfico. *Museu da Inocência* conta a história de um amor frustrado, carregada de desencontros, interdições e silêncios. O autor institui-se como personagem da narrativa num discurso memorial quase documental. Pamuk, o escritor contratado por Kemal, “herói” do romance, apresenta o drama do protagonista apaixonado por uma mulher mais jovem que ele, Füsun.

É a história do lamento de um “herói” impotente diante de um destino que se apresenta mais forte que ele – o destino de um personagem frustrado, que amplia seu sofrimento por meio de narrativas enviesadas e mal-entendidos inexplicáveis. Kemal, o personagem, sofre pelo que realmente acontece; pelo que já aconteceu e pelo que imagina que poderá acontecer. A narrativa é fragmentada em oitenta

e três capítulos que descrevem o envolvimento de Kemal com Füsün: o término do noivado de Kemal com Sibel (sua primeira noiva); o desaparecimento de sua amada (tema recorrente para Pamuk), que consome páginas e páginas do romance; a decepção de reencontrá-la casada; as estratégias para aproximar-se de toda a família da moça por meio do marido; as incursões na incipiente indústria cinematográfica turca; a esperada união; e o fim trágico.

O autor lembra recorrentemente que o livro foi escrito concomitantemente à vontade de criar um museu para a memória desse amor. O método que utilizou para escrever o romance é revelador de como livro e museu estão intrinsecamente relacionados. Pamuk acredita que a descrição de objetos, lugares, enfim, das coisas “externas” do mundo num romance deve ser a expressão da compaixão pelas personagens (Pamuk, 2011b, p.85). Ou seja, construir, pela narrativa, um espaço que delinhe os sujeitos do romance e que deles faça parte. Ele se inspirou nos objetos que cercavam as personagens, ora encontrando-os antes de inseri-los na trama, ora percorrendo lojas, antiquários, brechós, mercados etc. em busca daquelas “coisas” que havia imaginado para seu romance (Pamuk, 2011b, p.88- 89). Esse caminho, que levou o autor a uma coleção particular de objetos destinados à elaboração do livro e à constituição do acervo do museu, foi fartamente explorado no romance.

Os objetos passaram a ser marcadores da obsessão de Kemal em preservar a memória de seu amor por Füsün. Como o escritor, o protagonista utilizou os mais variados processos para colecionar as peças do futuro museu que, no final do livro, ele abriria (o livro antecipa em quatro anos a inauguração efetiva do museu). Comprar, trocar, furtar, negociar foram modos de construir o acervo que tinha como objetivo inicial, para o protagonista, de reter o passado. Guardar os momentos prazerosos e fugazes com sua amada Füsün. De modo singular, Pamuk-Kemal realiza uma espécie de “antropologia da materialidade”, numa acepção própria oferecida por Appadurai (2010): cada objeto transforma-se num complexo elo entre narrativas distintas, imaginação e um conjunto mais amplo de materialidades.

Nas obras do escritor, museu e romance, o que reencontramos é compreensão do arquivo enquanto sinais e resquícios do processo de criação autoral. Uma forma de salvaguardar não apenas o interior da narrativa, seja pela escrita, seja pela expografia, mas, sobretudo, de conservar o processo de criação do próprio escritor. Ulpiano Meneses chama atenção para o fato de que os profissionais do arquivo (museólogos, historiadores, arquivistas, bibliotecários, conservadores etc.) negligenciam o poder dos arquivos materiais e virtuais dos artistas, na medida em que ignoram seu impacto em suas poéticas (2010, p.11). Nesse tocante, a tensão entre o romance e o museu se instaura dentro de um compa-

rativo modelo de pressuposições: o que nos revela o museu sobre o romance e o quanto o romance serve como guia para a compreensão do museu.

O embate entre dois modelos discursivos distintos se estabelece. O processo de tradução é complexo e concomitante. Trata-se de dois operadores memoriais distintos. O literário não se rende às premissas basais do veritativo, seu compromisso é com sua própria estrutura narrativa, e seu elo com mundo exterior é tão tênue quanto inevitável. Já o discurso museal obedece à instauração de uma autoridade, no sentido que Certeau confere ao termo: representações ou pessoas que se querem aceitas como críveis (1995, p.40). O museu faz crer o romance, ou ao menos assim o pretende. Sendo assim, as dimensões simbólica e ética do museu e do romance não se equivalem; já nascem distantes. Pelos limites de um enquadramento pedagógico e um compromisso social, o museu subordina-se ao romance que lhe dá forma. A exterioridade das coisas nele contidas depende da materialidade textual e visual do romance.

Embora instigante tal especulação não esgota a questão às demandas literárias. Há uma outra forma de abordar a questão: o museu como uma grande instalação, uma obra poética em si. De um modo amplo e raramente sistemático, artistas atuaram sobre todas as práticas museológicas: criticaram e se apropriaram dos processos curatoriais, mimetizaram desenhos expositivos, evidenciaram práticas de colecionamento, escrutinaram procedimentos de conservação e restauro, intervieram em ações educativas etc. Algumas dessas ações poéticas criaram e recriaram espaços museológicos em ações que comumente denominamos de instalações ou intervenções.

Dentro dessa perspectiva, talvez o mais notável projeto tenha sido aquele instaurado por Marcel Broodthaers. Seu papel é crucial para a compreensão dessa tendência, uma vez que seu trabalho questionou profundamente os valores do colecionamento e o sistema expositivo. Quando Broodthaers, a partir de 1968, apresenta a “Seção do século XIX” do Museu de Arte Moderna (uma contradição evidente e um crítica indicativa do modelo “evolutivo” da narrativa dos museus de arte), instalado em seu apartamento, o artista inicia o processo que propõe questionar o lugar da arte na sociedade a partir de um museu fictício. Ele apresentará, nos anos seguintes, uma infinidade de leituras e desdobramentos de seu museu “virtual” (Fig.2). Broodthaers manipulou, em suas instalações, os rituais próprios das instituições museais – convites, *folders*, *press-releases*, mapas, sinalizações, projetos expositivos, *souvenirs*, modelos curatoriais (não tão evidentes na época), reservas técnicas e táticas de *marketing* –; mirou na aliança entre o discurso museológico e a história da arte, os quais, para ele, juntos criaram uma pedagogia que produziu tanto um discurso taticamente sintético e eficiente na intenção de



Fig 2 - *Museu de Arte Moderna*. Departamento de Águias, seção de figuras, Marcel Broodthaers, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1970.

fazer circular obras, valores e discursos *de e sobre* a arte, quanto discursos obscuros, cheios de lapsos e esquecimentos (SCHULTZ, 2007).

Todo o sistema de apresentação e mediação das obras foi questionado. Vitrines, painéis, catálogos, etiquetas, visitas monitoradas, vídeos “educativos”, biografias fictícias, enfim, exposições e museus inteiros foram criados para apontar as contradições do sistema da arte. Em 1970, Joseph Beuys expõe sua “constelação de ideias”, uma miríade de objetos e obras produzidas ao longo de dez anos, no *Hessisches Landmuseum*, na pequena cidade alemã de Darmstadt, num arranjo espacial onde as vitrines esculpidas pelo artista e os *displays* são parte constitutiva e indissociável da instalação denominada *Beuys Block: view of room 3*.

Na lista dos criadores que utilizaram objetos cotidianos como elementos matriciais de suas instalações, temos nomes como Andy Warhol, Daniel Spoerri, Georgia Starr, Peter Blake, Sophie Calle, Ross Sinclair, Mark Dion, entre tantos outros. Spoerri, por exemplo, criou, entre 1977 e 1989, quatro museus. Um projeto denominado *Museu Sentimental*, cujas coleções reuniram uma série de objetos ordinários vinculados à percepção que o artista possuía das cidades que acolhiam o projeto (PUTNAM, 2009, p. 24). As exposições negavam qualquer processo de ordenação tradicional. Funcionaram como uma caótica *Wunderkammer* contemporânea.



Figs.3 e 4 - Foto do Museu da Inocência; fonte: www.masumiyetmuzesi.org. Acesso em: dezembro de 2012; *Dead ends died out, explored*, Damien Hirst, 1993, instalação. Retrospectiva do artista na Tate Modern de Londres, em 2012; fonte: Putnam, 2009 (detalhe).

Táticas expográficas também foram essenciais nesse processo. Se algum visitante do “Museu da Inocência” em Istambul estranhar as baganas reunidas e etiquetadas por Pamuk-Kemal para lembrar a cumplicidade com sua amada após um jantar, o sexo ou um passeio de carro, este mesmo visitante poderá recorrer a *Dead ends died out, explored* de Damien Hirst, obra de 1993, cujo processo de criação ampara-se na taxionomia do objeto-testemunho serializado (Figs. 3 e 4).

A seriação é um dos recursos obsessivos de Pamuk na constituição de seu museu. Objetos, fotografias, bilhetes repetidamente enfileirados, como prova do tempo e da persistência amorosa. A mesma obsessão que impulsiona artistas contemporâneos a perfilar sobre os olhos do público instalações como *Between Taxonomy and Communion*, de Anna Hamilton, criada em 1990.¹ A artista expõe nela cerca de 14 mil dentes humanos e de animais, ordenadamente dispostos em grandes vitrines. Ou, ainda, *Toothbrushes*, de Karsten Boot, uma instalação de 1991 com centenas de escovas de dente usadas, dispostas lado a lado, bem ao gosto do museu de Pamuk.

Outros exemplos podem ser elencados para a compreensão do modelo expográfico adotado pelo Museu da Inocência. As oitenta e três vitrines numeradas, apresentadas no museu, configuram cada uma delas um capítulo do museu, numa reconstituição paulatina do romance. No capítulo “Algumas verdades antropológicas implacáveis”, Pamuk adverte:

Tendo tocado na questão da ‘sujeição’, gostaria de retornar a um tema que se encontra na base do meu relato. Muitos **leitores** e **visitantes** já terão entendido perfeitamente do que se trata, mas, imaginando que gerações muito posteriores – como, por exemplo, as que visitarão nosso

1 Muitos artistas dedicaram-se a mostrar elementos seriados numa perspectiva poética apoiada no colecionamento: Christian Boltanski, Tom Friedman, Allan McCollum, Nelson Leirner, Ed Burtynsky, Peter Greenaway, Sophie Calle, Mabe Bethônico, Carmela Gross, Susan Hiller, Tim Head, Rinko Kawauchi, Christian Marclay, Rivane Neuenschwander, Bil Lühmann, Andreas Siekamann, Daniel Buren, Annette Messager, Jac Leirner, Mark Dion, Arthur Bispo do Rosário, entre muitos outros.

museu depois de 2100 – possam julgar o termo obscuro, deixo agora de lado o medo de me repetir e enuncio aqui uma série de verdades cruéis: no passado, a palavra preferida teria sido ‘impalatáveis’. Mil novecentos e setenta e cinco anos solares depois do nascimento de Cristo, nos Bálcãs, no Oriente Médio e nas margens ocidentais e meridionais do Mediterrâneo, assim como em Istambul, a cidade que era a capital de toda essa região, a virgindade ainda era considerada um tesouro que as moças deviam proteger até o dia do casamento. (2011a, p. 75, grifo nosso)

O que se segue são seis consequências para “uma jovem que abrisse mão da castidade antes do casamento”. O modo como o escritor resolveu expor o tema merece atenção por um motivo: é um dos raros capítulos em que não estão contidos “objetos” ligados à trama central do romance. No museu, observam-se, na vitrine, 15 fotos perfiladas de mulheres de diferentes idades. Seus olhos são ocultados. As fotos representam vítimas do julgamento social, segundo Pamuk. Todavia, o modelo expográfico liga essa sessão a toda uma estética da arte política, preocupada em evidenciar dramas pessoais e coletivas. Esse é um tipo de relato que incomoda. As fotografias funcionam como elementos que personificam, no coletivo e de modo anônimo, a violência sofrida pelas mulheres turcas. Justamente o tipo de discurso que incomoda os setores conservadores do país e que já renderam a Pamuk problemas jurídicos. Aqui, a vitrine nos lembra outro grupo de artistas (Glenn Ligon, Kara Walker, Christian Boltanski, Doris Salcedo, Keith Piper, Rosangela Rennó, entre outros, dedicados à memória da violência social.

Sabemos que acervos, muitas vezes, contribuem para a legitimidade de um dado discurso de verdade, apto a ser transmitido e que, geralmente, está amparado, de alguma forma, numa mitologia das origens. É justamente a narrativa dessa “mitologia” que muitos desses artistas acabam perturbando, dando-nos condições de percebê-las como construções políticas. O museu de Istambul, ancorado num romance, também passa a perturbar as narrativas “inequívocas” e aparentemente neutras do discurso museológico convencional. Entretanto, encará-lo como uma grande instalação, dentro dos códigos especializados das artes visuais exige re-enquadrá-lo numa perspectiva política-estética diversa. Ele deixa de ser suporte do romance, como alentamos anteriormente, e passa a ser resíduo de uma “estranheira” da poética literária. Um “estrangeiro” com sua própria língua e consciente de que a tradução que deseja expressar a transferência de significado nunca pode ser total, nem desejável.

O alvo dessa tradução passa a ser o próprio artista. O museu usa a linguagem dos museus tradicionais para conferir uma exterioridade poética ao livro e, neste tocante, a instituição participa da elaboração de uma narrativa pertinente sobre o passado criativo do autor. Passado que confere estabilidade (identida-

de com o romance) ao lugar material de seus objetos, como o status simbólico destes, ao mesmo tempo em que dissolve as garantias entre os limites do real e da imaginação: “Sr Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor? Sr. Pamuk, o senhor é Kemal?” (2011b, p. 29).²

Referências:

APPADURAI, Arjun. Entrevista com Arjun Appadurai a Bianca Freire Medeiros e Mariana Cavalcanti. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 2010, vol.23, n.45, p. 187-198; disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862010000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: nov. de 2012.

CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto”. In: _____. *A cultura no Plural*. Trad. Enide Abreu Dobránszky. Campinas : Papirus, 1995.

O JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. “Pamuk e a nostalgia”. Texto de J. Michael Kennedy, originalmente publicado pelo jornal “The New York Times”; São Paulo, 06 de maio de 2012, Caderno 2, pg.7.

OITICICA, Hélio. “Programa Ambiental” em _____. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAMUK, O. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *O livro negro*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. *O Museu da Inocência*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 2011a.

_____. *O romancista ingênuo e sentimental*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 2011b.

PUTNAM, James. *Art and Artifact*. The Museum as Medium. New York: Thames & Hudson, 2009.

MENESES, Ulpiano T.B.de. “Arquivos de artista, museus e pesquisa: reflexões de um historiador”. Anais do Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. Ana Gonçalves Magalhães (org.). São Paulo:MAC/USP, 2010.

2 A resposta do escritor pouco esclarece a questão colocada: “Permitam-me dar duas respostas contraditórias, nas quais acredito sinceramente: 1. ‘Não, eu não sou meu herói Kemal’. 2. ‘Mas seria impossível convencer os leitores de meu romance de que não sou Kemal.” (Pamuk, 2011b, p. 30).

SCHULTZ, Deborah. *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*. Berna: Peter Lang Ed., 2007.

ISSN 2316-6479

Minicurrículo

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira é doutor em História pela Universidade de Brasília. Docente do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília; docente do curso de Museologia na mesma instituição.

MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual
Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013