

O PROJETO DO MUSEU D'ORSAY

ENTREVISTA COM MICHEL LACLOTTE

Tradução: Vera Jourdain

O senhor esteve e permanecerá no centro das transformações que terão modificado, em alguns anos, a paisagem da museografia parisiense: a abertura do Museu de Arte Moderna no Beaubourg, a criação do Museu d'Orsay, que o senhor dirigiu, e o projeto do Grande Louvre, cuja elaboração conta com sua participação. Trata-se de uma posição excepcional para um agente e para um observador. Como é que o senhor vê a relação entre estes três museus?

Entrevista traduzida da revista francesa *Le Débat* Nº 44, março-maio de 1987.

Veja bem, quanto ao Centro Beaubourg não tive nem tenho qualquer responsabilidade! Meu papel limitou-se à participação na banca do concurso de arquitetura. São três empreendimentos bem diferentes, mas que não podem ignorar-se uns aos outros, visto que o programa do Museu de Arte Moderna (Beaubourg) liga-se ao projeto do Museu d'Orsay, que, por sua vez, estava ligado ao projeto do Louvre. Mas o projeto Orsay foi completado antes que o do Grande Louvre tivesse sido elaborado. Evidentemente, se nos tivessem dito há dez anos: vocês terão o Grande Louvre à sua disposição, aí os impressionistas estariam no Grande Louvre e não no Museu d'Orsay. Hoje, torna-se claro que não se fará no Grande Louvre a mesma coisa posta em prática no Museu d'Orsay. Globalmente, o Louvre continuará, por várias razões, segmentado em departamentos. Mas haverá uma maior aproximação entre esses departamentos. Os objetos de arte e as esculturas estarão mais perto uns dos outros, sem no entanto misturarem-se. A pintura italiana estará bem mais perto da escultura italiana, mas não haverá coabitação entre todas as técnicas, como é o caso no Orsay. Eventualmente, a arte do século XIX seria apresentada no Louvre de maneira

mais tradicional, isto é, sob a forma de uma seqüência dos departamentos existentes. A especificidade do Orsay consiste justamente na possibilidade de confrontar pintura, escultura, artes decorativas, arquitetura, artes gráficas — sobretudo a fotografia —, sem falar de todos os complementos do gênero exposição-dossiê ou audiovisual. Esses elementos ultrapassam amplamente a área das artes visuais e não serão vistos no Louvre. Desta forma, eu acredito que o Orsay dá mais relevo à segunda metade do século XIX do que o Louvre daria, caso nós tivéssemos tido o espaço adequado lá.

Com relação ao Beaubourg, o Orsay também apresenta uma diferença importante: é que o Museu de Arte Moderna de Beaubourg se apresenta ainda como um museu de conteúdo relativamente tradicional, pois limita-se à pintura e à escultura, expondo, de tempos em tempos, desenhos e fotografias. Sempre lamentei que o Museu de Arte Moderna não dispusesse de uma seção permanente de artes decorativas e de arquitetura.

O que o Orsay tem de particular é a percepção completa de todas as artes visuais. Por que isso não é feito no Louvre? Porque a tradição da instituição não o permite, e essa tradição deve ser respeitada. Por outro lado, seria preciso fazer o que se fez para o século XIX em todos os outros períodos, todos os outros países, evocar a arquitetura italiana, flamenga ou francesa. A operação nunca teria fim. Eu não penso que seria possível ou desejável seguir no Louvre o exemplo do Orsay.

Como o senhor decidiu as pendências entre o Louvre e o Orsay a respeito, por exemplo, de Courbet, de certos grandes quadros de Courbet que pareciam feitos sob medida para o Louvre?

Para responder é necessário retornar ao começo das coisas, partindo da maneira como foram decididos os cortes cronológicos que definem o Museu d'Orsay. Quando apareceu o decreto criando o Museu d'Orsay, em 1978, o texto oficial indicava: segunda metade do século XIX e começo do século XX. No primeiro programa começava-se mais ou menos em torno de 1860, pondo-se em relevo o Salão dos Recusados e o quadro *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Manet. O período precedente seria apresentado — porque desejávamos apresentá-lo — em torno da Exposição de 1855, lembrando a apresentação nessa Exposição Universal das grandes correntes artísticas dominadas por Delacroix e Ingres, os quais dispunham de uma grande sala para cada um. Com Delacroix e Ingres nós pensávamos evocar o período anterior a 1860 e, evidentemente, nós queríamos mostrar Courbet. Mas a escolha dos quadros de Courbet ainda não estava feita e nós não estávamos certos de transportar para o Orsay todas suas grandes telas que estavam no Louvre.

Nessa altura, caímos na armadilha da noção de "museu do século XIX". Esta noção extensiva não estava no decreto inicial, mas todo mundo a utilizava e nós próprios elaboramos um logotipo "Século XIX". Confrontamo-nos então com uma objeção formulada pelo presidente Giscard d'Estaing: o século XIX não começa no Segundo Império; se o mu-

seu chama-se museu do século XIX, ele tem que incorporar o romantismo. Ele desejava que a *Liberté sur les Barricades*, o símbolo da Revolução de 1830, fizesse parte do museu. Pensando sobre o assunto, nós demonstramos que era impossível dividir convenientemente o século XIX, a menos que recuássemos bastante, digamos até 1815, e englobássemos não só Delacroix mas também Géricault. Foi assim que nos persuadimos que os anos 1840-1850 eram realmente os anos-chave. Muito mais do que 1860, porque 1860 dá bem conta da pintura, por causa de Manet e do escândalo do Salão dos Recusados. Mas esse marco não funciona nem para a arquitetura, nem para as artes decorativas, onde a mudança de estilo intervém realmente em torno de 1845-1848. Aliás, convencemos disso o presidente Giscard d'Estaing, com a ajuda do ministro da Cultura, senhor Lecat, que nos deu um grande apoio. Sustentamos, a respeito dos quadros de Delacroix do Louvre, que seria lamentável que o Louvre perdesse essa série extraordinária de grandes telas, mas também afirmamos que tal supressão não teria nenhum sentido: Delacroix liga-se a Géricault, que está ligado a Gros etc. Foi assim que chegamos à atual periodização.

Sabe-se a importância dos marcos cronológicos fixados pelas instituições ou pelas coleções na elaboração do saber que reflete, em seguida, sobre estas mesmas instituições e coleções. No caso, vocês estabeleceram um corte cronológico em parte por motivos de ordem técnica, por motivos práticos, em função do local, da articulação das instituições existentes, das coleções não transportáveis ou não disponíveis. O senhor não pensa que o corte cronológico assim fixado está destinado a ter efeitos intelectuais, a influenciar a compreensão da arte do século XIX?

É bem provável. Isto posto, esse corte já era reconhecido por alguns autores clássicos. Ele já é empregado nos dois livros magistrais de Focillon sobre a pintura. O primeiro volume cobre o período 1800-1850, e o segundo começa a partir de 1848. Da mesma forma, na obra recente de Rosenblum e Janson, sobre a pintura e a escultura do século XIX, o corte de 1850 está nitidamente demarcado. Não se trata pois de um capricho nosso ou dos acasos da fundação do Museu d'Orsay. É claro que esse corte cronológico funciona melhor para a pintura do que para a escultura. Para esta última nós tivemos que recuar até os anos 1830. Nós exporemos artistas como Rude, como David d'Angers, que já tinham amadurecido antes de 1840. Concordo que este corte coloca certos problemas, em particular para a imagem do século XIX que essa cronologia vai contribuir para consolidar. Reparem, aliás, que os marcos temporais estabelecidos para o Museu de Arte Moderna (Beaubourg) são também uma maneira de institucionalizar o corte de 1907, com as *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso. Os efeitos desse corte são sensíveis desde a abertura do Centro Pompidou, que cobre o período contemporâneo, que se inicia nos anos 1905-1907.

Apesar disso, nada impede que no futuro se reposicione o eixo cronológico das atividades. Com uma importante reserva: o espaço disponí-

vel no Orsay não permite o aumento do número das obras expostas. Se quisermos abordar amplamente o material desses anos do século XIX, os locais do Orsay não oferecem outras alternativas. Isto é, não se poderá mais tarde acolher a primeira metade do século XIX no Orsay. Isto está excluído. Normalmente, há no Louvre, a cada quinze ou vinte anos, uma reapresentação e uma reorganização das obras de arte moderna. No Orsay não se poderá agir dessa maneira. Se se quiser fazer um museu do século XX será necessário escolher um outro local. Reciprocamente, na outra ponta da cronologia, não creio que o Orsay poderá acolher muita coisa do período Louis-Philippe (1830-1848). O programa enche totalmente o prédio e já comporta zonas meio apertadas. As correções eventuais do programa não poderão, nessas condições, modificar muito as balizas cronológicas estabelecidas.

Quer dizer que não se deve esperar do projeto Grande Louvre uma renovação das exposições comparável à que o Orsay oferece agora?

Não posso falar com segurança porque o financiamento do programa ainda não está garantido. O que há de certo é que no Louvre nós não nos beneficiaremos da política de compras públicas que favoreceu a constituição de seções inteiras do Orsay em apenas cinco anos, como a seção de artes decorativas ou de fotografia. No Louvre contaremos com as coleções que já existem. A grande vantagem será facultar ao visitante uma visão mais fácil dos circuitos mais agradáveis e uma melhor apresentação, com mais obras para serem vistas. Não penso que essa iniciativa futura mudará completamente a visão da arte ocidental. Só que a apresentação atual dessa arte é dificultada pela coexistência no museu, ao menos no que se refere às pinturas, de duas situações. Quando Malraux me nomeou para dirigir a Seção de Pinturas do Louvre, pediram-me para fazer um plano completo de reorganização das salas de pintura. Durante alguns anos, até 1972, realmente fizemos algo inteiramente diferente do que se tinha feito até então. Em 1972 parou tudo. Assim, a gente passa da sala da *Gioconda* (que é uma das salas mais consternadoras do mundo) para a Grande Galeria (salão renovado, mas já envelhecido, que contém uma mistura confusa de estilos de apresentação) por um desvio "provisório" que já dura quinze anos. O dinamismo que sairá, espero, do Grande Louvre, após a abertura da pirâmide de vidro na Cour Carrée, vai ajudar a dar uma certa ordem a essa confusão toda. Estou contando além disso com o exemplo positivo do Orsay. Depois de visitar o Museu Picasso, as novas salas do Museu de Arte Moderna e o Museu d'Orsay, parece-me que ninguém poderá mais aceitar o estado aberrante no qual se encontram as salas do Louvre.

O senhor teve alguma dificuldade em conseguir que os museus de província deixassem sair as obras que detinham?

O que está sendo exposto no Orsay é essencialmente o reflexo da política oficial, desde a Monarquia de Julho (1830-1848) até a atualidade,

com seu vigor e suas fraquezas. O sistema do envio de obras de arte para os museus do interior do país faz parte dessa política. Nós de Paris nunca retomamos obras que não nos pertenciam: nós retomamos obras compradas pelo Estado nas exposições provinciais, ou obras anteriormente enviadas para essas exposições. O que mostramos é o reflexo da política de Paris com relação aos artistas. Isto foi entretanto melhorado de duas maneiras: pelas doações que corrigiram, ao longo dos anos, os efeitos da miopia política do governo em matéria cultural, e por uma política mais ativa de compras, que se iniciou bem antes da nossa chegada e que prosseguimos.

Isso nos leva ao ponto que provocou as mais vivas reações, à reexumação de um outro estilo de pintura, ao lado da visão habitualmente formada pela observação do alto da hierarquia impressionista.

Confesso que me surpreendi com a violência das opiniões manifestadas. Parece-me que os que agiram assim deram provas de uma certa cegueira. Será que eles realmente viram os quadros que incriminam globalmente sob a categoria *pompier*? No fundo há poucos quadros que correspondem a essa denominação. O que tentamos fazer foi distinguir as diferentes tendências encobertas sob a generalidade *pompier*. Há quinze anos Puvis de Chavannes e Gustave Moreau eram, por exemplo, classificados entre os *pompier*s. Ora, é evidente que são dois artistas independentes, que não têm relação com a arte acadêmica. Esta associação era absurda. Outro exemplo: tudo o que gira em torno do realismo dos anos 1845-1855, quadros com temática camponesa ou popular, pintados por artistas que também não têm relação com a pintura chamada *pompier*. Alguns deles tendem ao sentimentalismo próprio ao espírito da Revolução de 1848, mas trata-se de belas pinturas que simplesmente são mais fracas do que as de Courbet ou de Millet. O mesmo se aplica à pintura estrangeira do *fin de siècle*, cujo número nós ampliamos bastante com nosso próprio acervo, pois o Museu do Jeu de Paume possuía coleções importantes, centenas de quadros comprados na época, freqüentemente adquiridos dos próprios artistas. Nesse setor também há artistas que não são artistas oficiais ou reacionários. A diferença é que em certos países, como a Dinamarca ou os Estados Unidos, a noção das duas correntes artísticas (a dos *pompier*s e a dos outros) é bem menos evidente. Um pintor como Winslow Homer ou um pintor como Breitner não se opunham a Van Gogh ou a Cézanne. Classificar esses artistas entre os *pompier*s não tem nenhum sentido. Pode ser que nós tenhamos uma certa culpa na excessiva justaposição dos gêneros, embora as salas estejam claramente delimitadas no interior de um bloco de salas de artistas distintos dos impressionistas. Mas, repito, a maioria dessas pinturas não se enquadra absolutamente na pintura acadêmica nem na pintura oficial. A pintura "simbolista" de segunda categoria dos anos 1890 liga-se, apesar de tudo, a um movimento de vanguarda bastante audacioso. Um pintor como Delville, com seu célebre quadro *École de Platon*, nos faz sorrir por causa de seu lado *kitsch* — mas da mesma maneira

que também sorrímos lendo alguns textos antigos reeditados nas coleções de bolso.

Após essa experiência de reavaliação, como é que o senhor reesboçaria a história dessa pintura? Qual a lição que o senhor tira desse trabalho de ampliação do campo cultural do olhar?

Em primeiro lugar, deve-se notar que existem na França correntes contínuas de vanguarda, e os impressionistas — assim como os artistas que os precedem e os que os seguem — constituem efetivamente uma cadeia. Maurice Denis se posiciona em relação a Gauguin que, por sua vez, se posiciona em relação a Cézanne, o qual se define em relação ao impressionismo. Há nitidamente um encadeamento que começa com Courbet e Manet e que desemboca, em meio a reações e rupturas, nos movimentos do século XX. Existe verdadeiramente um conjunto que faz sentido.

Os autênticos pompiers foram excluídos por causa do programa do Orsay?

Sim, mas também por critério de qualidade: nada de telas lambidas e caprichadinhas! Tomemos um exemplo: nós tínhamos um quadro de Rochegrosse, um pintor muito hábil do fim do século, representando Parsifal, o cavaleiro entre as moças-flores. A tela foi exposta durante algum tempo e pensei que deveríamos deixá-la ali, mas ela provocou tal consenso no sarcasmo que nós a mandamos de volta para os porões. Conto isto para mostrar que sempre nos esforçamos em evitar a vulgaridade pictórica.

Em conseqüência o senhor recusa a crítica lançada por diversas pessoas, segundo as quais o Orsay mistura as coisas quando tenta ser ao mesmo tempo um museu da grande pintura e um museu de história?

Tentamos aplicar um ponto de vista crítico na abordagem histórica. Recusamos a confusão criada pela etiqueta *pompier*. Posso dar ainda dois ou três exemplos. Ao lado da pintura das grandes exposições oficiais, dedicamos uma sala à pintura *mondaine*, como a de Boldini. Pintura muito vistosa, muito fácil, mas que não é nada acadêmica. Já falei da arte estrangeira e dos simbolistas. Mas há também, associada ao simbolismo, uma tendência próxima do simbolismo — o intimismo e a grande decoração — mostrando mulheres um pouco sonhadoras, como a tendência de Carrière, ou paisagens arcádicas, como as de Ménard. Essa é uma tendência internacional do final do século, que não deve ser assimilada à pintura *pompier*.

A resposta mais forte que deve ser dada às pessoas que se dizem horrorizadas de ver esse tipo de pintura no Orsay consiste em demonstrar que essas mesmas pessoas aceitam perfeitamente, em todos os museus do mundo, a presença paralela dos epígonos, dos alunos ou dos mestrezinhos, ao lado dos grandes mestres da pintura. Jules Breton está para Millet assim como Lancret está para Watteau. Nos períodos de grande produção sem-

pre houve pequenos mestres, artistas secundários. Na Holanda do século XVII ou na França do século XVIII, há uma grande quantidade de telas acadêmicas, fabricadas e comerciais. A mesma coisa acontece na pintura italiana do século XV, onde há uma quantidade de artistas que produz, aos metros, ícones religiosos, sem ao menos se preocuparem em elaborar uma nova iconografia, como o fazem alguns dos chamados *pompieri*.

Mas há uma diferença entre a pintura do século XV e a tradição pictórica do século XIX, da qual os pintores contemporâneos são herdeiros diretos. Eles sentem-se contestados em sua legitimidade pela reinterpretação que o Orsay faz de sua história-fonte.

Apesar de tudo, espero que a exposição deixe entrever nosso ponto de vista crítico. O fato de ter colocado bem à luz, e com muito mais espaço, Cézanne, Gauguin ou Monet indica perfeitamente nossa hierarquia. Nós pensamos sobre esse assunto porque certos museus, como o Metropolitan Museum de Nova York, expõem voluntariamente nas mesmas salas, ou em salas vizinhas, as diferentes correntes pictóricas, os impressionistas e os outros. Foi isso que o MET fez há três ou quatro anos, quando inaugurou a ala André Meyer. Depois disso eles mudaram as coisas, mostrando assim que tinham percebido as dificuldades dessa forma de exposição. Quisemos evitar a todo custo essa confusão. Tomemos um exemplo fácil. Entre as seis salas não impressionistas, isolamos numa sala quase vazia — enquanto as outras estão bem cheias — cinco quadros: um Puvis de Chavannes, um Redon, um Burne-Jones, um Gustave Moreau, um Böcklin. Tivemos a intenção de explicitar que se trata de obras-primas de artistas isolados. A sala seguinte apresenta uma exposição bem mais densa de artistas que, de certa maneira, são epígonos dos grandes mestres. Vê-se então que não se está negando a hierarquia estética. Esta hierarquia está inscrita no espaço do museu.

Entre as características mais marcantes do Museu d'Orsay, há, evidentemente, a arquitetura de Gae Aulenti. Já se falou muito disso. Uma tentativa de precisão, para começar: quais foram as razões que o levaram a solicitar a colaboração dela?

As coisas se passaram em dois tempos. Num primeiro momento houve um concurso de arquitetos. O melhor projeto, obviamente, o de A.C.T., foi escolhido e começamos a trabalhar com os arquitetos. Rapidamente percebemos que entraríamos nos detalhes museográficos e que para isso deveríamos contar com a ajuda de um arquiteto de interior. De fato, um dos defeitos da arquitetura francesa é a separação entre esses dois aspectos do trabalho. Tomemos o exemplo de um grande arquiteto americano, Richard Meier. Ele construiu e concebeu o Museu de Atlanta e o Museu de Artes Decorativas de Frankfurt. Fez tudo, das estruturas até o desenho das vitrines. Na França são dois ofícios distintos e é pena que seja assim. Nessas condições abrimos um segundo concurso, no qual Gae Aulenti foi

escolhida. Pessoalmente, fiquei encantado com essa escolha. Conhecia sua obra, sabia que ela era inventiva, que era uma verdadeira arquiteta e não uma "decoradora em moda". Durante o concurso sentimos que suas idéias correspondiam perfeitamente às nossas, em particular no que diz respeito à distinção arquitetônica que convinha ser marcada entre a arquitetura original de Laloux e a nova arquitetura do prédio. Sempre pensamos que para esse enorme prédio era preciso uma arquitetura mais cheia e não uma arquitetura aracnídea, nem mesmo uma arquitetura clínica, tipo Bauhaus. Aliás, há atualmente uma evolução da arquitetura de museu que vai nesse sentido. Já estamos meio cansados dessas grandes plataformas vazias onde se instalam paredes móveis. A idéia de ter novos limites com salas fixas, portas, passagens, em lugar de espaços moduláveis ao infinito, correspondia às nossas escolhas.

A arquitetura de A.C.T. e de Gae Aulenti é, com efeito, uma arquitetura para ser vista. Aqui também, essa nova arquitetura manifesta um certo retorno ao século XIX. A arquitetura de museu é muito importante no século XIX. A escadaria do Kunsthistorisches Museum, em Viena, é, por exemplo, uma arquitetura de grande estilo. A escadaria da Vitória de Samotrácia, no Louvre, idem. Me parece que voltamos a uma arquitetura de museu que se preza mais. Após 65 anos de Bauhaus não é de se estranhar esse tipo de evolução. É verdade que essa evolução se traduz, em alguns casos, pelo viés do pós-modernismo, trazendo assim uma boa dose de artifício e de pastiche. Não é o caso da arquitetura de Gae Aulenti. Recuso inteiramente a assimilação ao faraonismo que foi evocado a seu propósito.

Essa arquitetura usa a policromia para equilibrar o excesso de monumentalidade. Os toques de azul, de marrom, de laranja quebram a impressão por demais uniforme que teria essa mesma arquitetura caso fosse deixada somente em pedra nua. Essa é também a intenção que dá sentido a certos detalhes, como por exemplo a presença dos lustres. Eles oferecem uma escala. Gae Aulenti, totalmente sintonizada conosco, desejou quebrar o hieratismo monumental da circulação central. Evitamos a armadilha em que cairíamos se tivéssemos refeito Versalhes ou os Alyscamps, com túmulos antigos de cada lado de uma grande aléia e fileiras de estátuas do mesmo formato. As estátuas têm formatos, técnicas e aparências bastante diversas. Os esboços e as pequenas vitrines indicam que se está num museu e não numa rua qualquer. A combinação entre o espaço próprio à escultura e o espaço do museu parece-me muito feliz.

Vejo ainda duas outras coisas bem-sucedidas nessa arquitetura. Em primeiro lugar, a legibilidade do espaço. Em qualquer ponto do museu o visitante pode situar-se e localizar-se. Sabe-se sempre onde se está, dispondo-se de uma multiplicidade de ângulos que já transformou o Orsay no paraíso dos fotógrafos. Em segundo lugar, a diversidade dos espaços. Praticamente não há duas salas idênticas. Isto correspondia plenamente à nossa intenção programática de parcelização — isto era necessário para

uma demonstração através de uma sucessão de salas, cada uma sendo diferente da que a precede e da que a segue.

O senhor não pensa que a percepção de certos quadros, como os dos impressionistas, fica prejudicada quando eles são expostos na parede de pedra?

No museu só há dois materiais nas paredes, ou a pedra nua ou uma tinta branco-cinza composta. É pouco, mas é a consequência, ou o complemento, da diversidade dos espaços. Decerto, a exposição de quadros em paredes de pedra é pouco habitual. Salvo erro, só há um exemplo disso: é no recente Museu de Fort Worth, no Texas, um museu admirável, feito pelo arquiteto Louis Kahn. A pedra por trás dos quadros é estriada, nada lisa, e dá um pequeno movimento visual de tons sombrios e de reflexos que apaga toda frieza. Mas não se deve generalizar as coisas. No caso do Orsay, estou bastante satisfeito. Isto não quer dizer que se deva fazer a mesma coisa em toda a parte.

Quando decidimos refazer as salas do século XIX no Louvre — as grandes salas de quadros, de David a Coubert — elas eram bastante claras, como se fazia então em quase todos os museus do pós-guerra. Achei o efeito de contraste muito forte com relação à pintura e procurei mudar a cor das paredes. No final das contas decidimos voltar ao vermelho que recobria originalmente essas galerias do Louvre, um vermelho muito trabalhado, muito misturado, que Soulages ajudou-me a achar. Na minha opinião, isto convém perfeitamente para aquele tipo de quadros. Mas a generalização desse vermelho para todas as pinturas do século XIX seria um absurdo. Da mesma forma, nossa decisão de apresentar no Orsay quadros sobre as paredes de pedra não deve se transformar num exemplo. Penso que isto dá certo no Orsay para certos quadros do século XIX, mas admito que há diversas pinturas que não são compatíveis com essa solução.

Voltemos ao Louvre, para concluir. O senhor criou para si próprio, com o Orsay — um novo museu e sua animação permanente —, uma forma de concorrência que o obrigará a estimular mais as atividades do Louvre. Como é que o senhor tratará disso?

A essa altura dos acontecimentos, subsistem ainda graves incertezas. Uma coisa está ganha para o Louvre. Sabemos que nos primeiros meses de 1988 dispostemos de um recinto de recepção para os visitantes, digno do nome. Mas estou inquieto com a perspectiva de que não seja possível encadear a etapa seguinte, isto é, a instalação das coleções no Ministério das Finanças (que ocupava parte do Palácio do Louvre). O projeto não foi abandonado, mas foi retardado. Ora, todo mundo sabe que uma operação dessa dimensão deve ser executada de uma só vez. Se a decisão de assegurar o financiamento do seguimento dos trabalhos não for tomada rapidamente, temo que nós nos envolvamos em complicações. A pirâmide da Cour Carrée dará acesso a uma grande área de recepção — nós tere-

mos uma via expressa, mas uma via expressa que desemboca num paredão ou em caminhos enviesados não tem nenhum sentido!

Suponhamos que tudo se resolva, que o prosseguimento do projeto e a instalação na antiga ala do Ministério das Finanças estejam garantidos. Creio que o Louvre tem um vinco permanente. O peso do edifício e das coleções é tal que a noção de animação e de ilustrações e documentações paralelas não se impõe tanto quanto em outros museus. Deve-se poder ir ver tranqüilamente as obras que se tem o costume de ver de geração em geração. O Museu do Louvre é o grande museu que, desde o século XIX, formou a sensibilidade, não só dos artistas, mas de todos os homens de reflexão. Penso que esse caráter deve ser conservado. Os arquitetos que terão de transformar os locais ocupados pelo Ministério das Finanças devem levar em conta a forte presença desse arquétipo de museu que emergiu com a fundação do Louvre. A primeira idéia do grande museu nasce com a *Encyclopédie*, por volta de 1750-1760. Ela se realizou com a Revolução Francesa. Na realidade o Museu do Louvre é o primeiro grande modelo que servirá para todos os outros grandes museus do mundo. Esse ponto é muito importante e é indispensável que se conte com a força histórica da noção de museu que o Louvre encarna. Não sei muito bem como se poderá dar uma forma a essa idéia, mas é claro que não se irá fazer um pastiche do século XVIII ou XIX.

No que diz respeito à animação propriamente dita, nada foi ainda fixado. Não penso que seja necessário organizar grandes exposições no Louvre, onde já há tanta coisa para se ver. Seria melhor rearrumar o Museu do Grand Palais que se tornou um local quase impossível. Bem sei que em Nova York, por exemplo, as grandes exposições são feitas no Metropolitan. Mas o Grande Louvre necessitará de todo o espaço ocupado pelo Ministério das Finanças, para expor todas suas obras-primas que estão atualmente no depósito ou que estão mal expostas em suas salas. É claro que serão preparadas exposições de dimensões menores (uma área sob a pirâmide está prevista para isto), exposições-dossiê, mostras de desenhos, mas a verdadeira vocação do museu reside numa mostra permanente, tão ampla quanto possível, na medida em que as grandes exposições podem ser montadas noutros locais. Tanto mais que o Louvre é um museu que teve a felicidade de manter-se bem vivo. Comparado aos grandes museus históricos, que também se originaram das coleções dos príncipes, como o Prado ou o Museu de Viena, o Louvre é sem dúvida o único que se tornou também um museu moderno, continuando a adquirir quadros e coleções. Esse enriquecimento, essa evolução constante já constituem uma importante animação cultural no Louvre.

Se é verdade que vivemos numa época de pouca criatividade artística, é também certo que atravessamos um dos grandes períodos da museografia nacional. Em suma, o senhor teve a sorte de, nos últimos vinte

anos, agir no coração de uma das maiores reorganizações da memória artística da história francesa.

Na inauguração do Orsay, tivemos uma reunião com boa parte dos diretores de museu do mundo. Um deles, um italiano, fez essa reflexão, que me foi contada por um diretor americano: "Os franceses são curiosos, alguns criticam vivamente o Orsay. Mas, no fundo, só há um país que fez dois grandes museus no pós-guerra: a França, com o Beaubourg e o Orsay". Pessoalmente, citaria também o Museu de Antropologia do México, uma obra muito bem-sucedida, do ponto de vista de uma museografia construída a partir de um programa. É certo que também houve, nos Estados Unidos, na Alemanha, grandes criações ou prolongamentos espetaculares nos grandes museus. Mas talvez não tenha havido nada que tivesse a amplitude e a novidade museográfica do Beaubourg e do Orsay. Com a consecução do Grande Louvre, nós teremos vivido, é verdade, uma extensão e uma renovação excepcionais.

Michel Laclotte, inspetor geral de museus, é encarregado do departamento de pinturas do Louvre.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 20, março de 1988
pp. 148-158
