



Museografia e História da Arte: a experiência de Jeanron no Louvre na República de 1848-1852

Museography and History of Art: Jeanron's experience at the Louvre in the 1848-1852 Republic

Ms. Maria Teresa Silveira

Como citar:

SILVEIRA, M.T. Museografia e História da Arte: a experiência de Jeanron no Louvre na República de 1848-1852. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 1, p.26-42, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1297>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.1297>.

Imagem: *Le Radeau de la Méduse*, de Théodore Géricault, 1819, óleo sobre tela, 491 x 716 cm, Museu do Louvre, 2014. Fonte: <<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/v/g-ricault-raft-of-the-medusa-1818-19>>.

Museografia e História da Arte: a experiência de Jeanron no Louvre na República de 1848-1852

Museography and History of Art: Jeanron's experience at the Louvre in the 1848-1852 Republic

Ms. Maria Teresa Silveira*

Resumo

As práticas para a exposição da obra de arte na França do século XVIII até o período posterior à Revolução Francesa motivaram uma série de questionamentos e debates, provando que a questão do lugar da arte na sociedade havia se tornado alvo de interesse. Numa fase em que se configuram a afirmação da História da Arte enquanto disciplina acadêmica, a abertura das coleções régias e burguesas para o estabelecimento dos museus e o propósito de expor a obra de arte para o aprendizado da História da Arte, historiadores, artistas e arquitetos discutem quais seriam as estratégias mais adequadas para a exposição destas obras. Território ainda em formação, o museu é palco de experimentação para a museografia, onde não falta a ingerência de critérios ideológicos. O presente artigo procura refletir sobre o desenvolvimento da museografia e das linguagens da exposição que tiveram lugar a princípio em coleções de galerias do norte da Europa e no Museu do Louvre, destacando a experiência de Philippe-Auguste Jeanron, diretor da instituição na revolucionária Segunda República. Artista e ativista republicano, Jeanron colocou em prática seus ideais, direcionando a museografia para uma narrativa de cunho didático, estabelecendo as bases de criação do museu de arte como o lugar para o público que o visita.

Palavras chave

História da Arte; museografia; Museu do Louvre; Philippe-Auguste Jeanron.

Abstract

Practices for the exhibition of the work of art in 18th century France until the period after the French Revolution motivated a series of questions and debates, proving that the question of the place of art in society had become a matter of interest. At a stage where the affirmation of the History of Art as an academic discipline, the opening of the Royal and bourgeois collections for the establishment of the museums and the purpose of exhibiting the work of art to the learning of Art History, historians, artists and architects discuss the most appropriate strategies for the exhibition of these works. Territory still in formation, the museum is the stage of experimentation of museography, where the interference of ideological criteria is not lacking. This article reflects on the development of the museography and language of the exhibition that took place at first in galleries collections of the north of Europe and in the Louvre Museum, highlighting the experience of Philippe-Auguste Jeanron, director of the institution in the revolutionary Second Republic. A republican artist and an activist, Jeanron put his ideals into practice, directing the museography to a didactic narrative and establishing the basis of the creation of the art museum as a place for the public that visits it.

Keywords

Art History; museography; Louvre Museum; Philippe-Auguste Jeanron.

Introdução

O museu de arte na sua forma clássica é frequentemente identificado como um local para a guarda de sua coleção, o que imediatamente nos sugere uma estrutura material, ou seja, uma edificação que abriga, comporta, estuda e preserva o seu acervo contra a ação do tempo, e os expõe ao olhar do público (Desvallées; Mairesse, 2010: 64). Mas se pensarmos o museu enquanto instituição, iremos nos deparar com sua estrutura imaterial, seus princípios e critérios organizadores, que expõem uma posição intelectual, estética, política ou ideológica. As instituições são capazes de determinar a questão central de uma disciplina, os seus limites, e também de unificar e fazer circular suas crenças e convenções (Mansfield, 2002: 2). É quando o modelo institucional se impõe e torna-se uma moldura, enquadrando escolhas dentro da produção artística, elegendo artistas e expondo suas obras. Nesse sentido, as instituições de arte, que podem ser museus, escolas ou galerias, não estão isentas de sustentar pontos de vista diferenciados entre seus pares, construindo suas próprias narrativas de histórias da arte. Tomando como exemplo, podemos considerar esta situação na França na primeira metade do século XIX, onde os interesses da Academia e da Escola de Belas Artes e do *Salon* não eram coincidentes; desse modo, “essas instituições eram locais de expressão de divergência política na sociedade francesa, dado que a cultura era uma arena para esse tipo de diferenciação” (Blake; Frascina, 1998: 64).

Olhar para uma experiência do passado é também uma escolha: a de tentar compreender como a História da Arte pode ser trabalhada no âmbito de uma instituição, engendrando e tecendo relações de natureza cultural e estética, que podem dialogar ou se opor a seu contexto social e político. Também tem que se levar em conta a relação da instituição com o público, neste caso, de que forma a História da Arte é apresentada para aqueles que visitam o museu. Na França, no período compreendido entre meados do século XVIII até o XIX, este tema foi pensado e debatido com ardor. Percorrendo um longo caminho que parte da preocupação em expor as obras dos mestres para instruir jovens artistas ligados à formação acadêmica, além de nobres e amantes da arte, até a reinvenção da museografia do Louvre no período da Revolução de 1848¹, quando a História da Arte é dirigida para a instrução pública. Nessa última fase, estas possibilidades foram colocadas em prática na experiência de Philippe-Auguste Jeanron (1809-1877), diretor do então Museu Nacional Francês, momento em que a museografia configurada no Louvre passa a incorporar propósitos didáticos à exposição das obras (Weisberg, 2002: 179).

A museografia

Se adentrarmos o ambiente de um museu de arte, podemos observar que este espaço se organiza através de formas de expor sua coleção como objeto sensível, perfazendo determinadas escolhas que são orquestradas pelos profissionais que integram (ou não) a equipe da instituição. De acordo com André Desvallées, a museografia² é “o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição”. No entanto, a palavra museografia é também “usada com frequência, para designar a arte da exposição”, muito embora o termo expografia também seja utilizado para designar as técnicas ligadas às exposições (Desvallées; Mairesse, 2010: 58-59). A museografia através da exposição vai conceber um projeto onde estão envolvidos no ambiente do museu: a cenografia, a comunicação da exposição com sua informação documental e a iluminação que acolhem

o seu objeto principal, a obra de arte. A curadoria³ apresenta as escolhas que representarão uma História da Arte, é a construção de uma narrativa, de um discurso e seus recortes. É uma maneira de inscrever no espaço uma grafia, um desenho de ideias que se apresenta como visualidade através da coleção de obras expostas. “Por meio da museografia é que se cumpre a função primordial da exposição, que é a de realizar (...) o encontro vivo com a obra de arte, para a vivência estética, para o diálogo com a arte (...)” (Gonçalves, 2004: 34-35). A museografia pode orientar a exposição por períodos históricos obedecendo a uma cronologia, guiar-se por um recorte temático, ou pode privilegiar um determinado movimento artístico ou mesmo restituir a atenção a artistas eventualmente esquecidos pela História da Arte. Todo este universo pode parecer hoje a nossos olhos um cotidiano conhecido, mas se nos reportarmos ao passado, quando a museografia e a História da Arte ensaiavam através da experimentação, do exercício e do debate o seu entrelaçamento, reconhecemos o desenvolvimento de um processo de construção de princípios que tiveram ecos nas narrativas e linguagens da exposição da arte que conhecemos hoje.

O Louvre e seus antecedentes

O Museu do Louvre que conhecemos hoje vem a ser o resultado de uma série de reestruturações e mudanças que ocorreram não só em sua estrutura física, arquitetônica e artística, como nas diferentes funções que reteve, até se confirmar como espaço de museu de arte a partir do século XIX. Felipe Augusto ordenou a construção do primeiro Louvre (1190-1202), um castelo destinado a cumprir função estratégica, protegendo o acesso a Paris pelo lado do rio Sena, embora tenha sido mais utilizado como prisão e guarda do tesouro real. No século XIV, o castelo torna-se residência real, passando por um processo de embelezamento com acréscimo de torres, pináculos e jardins⁴. Francisco I, em 1527, solicita ao arquiteto Pierre Lescot uma série de reformas, ampliando a extensão do pátio e criando uma fachada em estilo renascentista em coordenação com elementos escultóricos. Segue-se a construção do Palácio das Tulherias, construído para servir de residência a Catarina de Médici (1564). No século XVII é construída a Grande Galeria, que estabelece a ligação entre o Louvre e o Palácio das Tulherias, projeto conhecido como “*Le Grand Dessin du Roi*” (Gaya Nuño, 1979: 14-20). Luís XIV, em 1682, escolhe Versalhes para sua residência e abandona o Louvre, que passa a ser ocupado pelas Academias de Pintura e Escultura, pela Tipografia Real e ainda servindo de alojamento para artistas da *École des Beaux Arts*. A partir de 1725, o *Salon*⁵ anual da Academia Régia de Pintura e Escultura, que se destina a conferir uma recompensa pública aos artistas protegidos pelo rei, passa a ocupar o *Salon Carré* (Salão Quadrado) do Louvre (Poulot, 2013: 83). D’Angiviller, diretor das Construções Reais da corte de Luís XVI, intenciona constituir um Museu Real na Grande Galeria do Louvre (1774), projeto desenvolvido por um grupo de arquitetos que interrompe suas atividades com a Revolução Francesa.

A museografia na França no XVIII

Na Paris do final do século XVIII, as práticas museológicas que conhecemos atualmente como a exposição das obras, a classificação e a iluminação foram discutidas e pensadas pela primeira vez. A preocupação com estes critérios evidencia uma construção de ideias que se desenvolveram ao longo de décadas no interesse de estabelecer as bases para a criação do museu público de arte. Tais critérios baseavam-se no pressuposto de que o museu estava investido de uma missão, a de educar e conservar (McClellan, 1999: 2).



Fig. 1. Willem van Haecht, *Apelles painting Campaspe*, c.1630, óleo sobre madeira, 105x148cm, Mauritshuis, Holanda. Fonte: <<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/apelles-painting-campaspe-266/>>.

Ainda na primeira metade do século XVIII, nas salas criadas para a exibição de objetos valiosos das coleções régias, conhecidas como gabinetes⁶, as pinturas são simetricamente dispostas, uma ao lado da outra, compondo um painel único [Fig. 1], junto a um conjunto de objetos heterogêneos como porcelanas, conchas, esculturas, uma forma de disposição que remete à herança dos gabinetes de curiosidades. Na Galeria Luxemburgo⁷, primeira galeria de arte pública na Europa, um novo conjunto de prioridades entra em jogo: o aprendizado da arte. A teoria de arte corrente na época, desenvolvida nos estudos de André Félibien e Roger de Piles⁸, considerava o arranjo da coleção e sua disposição elementos importantes no seu programa teórico, chegando a influenciar a museografia de coleções importantes em Paris (McClellan, 1999: 36). A ideia era expor um conjunto de obras de diferentes artistas suscitando uma visão comparativa que auxiliaria os estudantes e amantes da arte a observar e compreender aspectos em torno da identidade estilística e das qualidades pictóricas. As obras de artistas escolhidas para este arranjo comparativo eram provenientes de diferentes escolas (italiana, flamenga, alemã, francesa) e não obedecia a nenhuma ordem cronológica. A Galeria Luxemburgo chegou a publicar um catálogo oficial que guiava o visitante através da exposição: a escolha das pinturas, seu arranjo e disposição correspondiam às informações contidas nas páginas do catálogo.

Como as pinturas não possuíam identificações, o mapa do catálogo tornava-se importante para quem visitasse a Galeria (*Idem*: 38).

A classificação por escolas e a questão da cronologia

No decorrer da segunda metade do século XVIII, mudanças ocorrem em relação à maneira de expor as obras de arte.

Impulsionado pelo advento das novas taxonomias no estudo da história natural (especialmente o binômio gênero/espécie da classificação de Lineu e Buffon) e a ascensão do historicismo, a ordenação da arte do passado de acordo com a escola e a cronologia torna-se a norma em lidar com as coleções de arte europeias no final do século. (...) Jean-Baptiste Lebrun observou em 1793 que a coleção que não fosse organizada dessa forma era “tão ridícula como um gabinete de história natural organizado sem consideração ao gênero, classe ou família”⁹ (McClellan, 1999: 4).

A reordenação da museografia nos primeiros museus de arte aconteceu em paralelo ao imperativo de racionalização desenvolvido pelas coleções de história natural. A necessidade de ordenar e classificar encontra o modelo da divisão por escolas, além do método cronológico, como novos critérios a seguir, embora este tipo de ordenação já fosse utilizado em outras coleções europeias. No estado da Saxônia, o Conde Francesco Algarotti, em 1742, planejou a criação de um museu enciclopédico, projeto inacabado do qual resta um catálogo ilustrado de 1753, com o plano de Carl Heinrich Von Heineken, diretor das Coleções de Arte, que apresentava uma divisão em escolas: Italiana, Flamenga, Francesa e Alemã (Poulot, 2013: 61).

De acordo com Dominique Poulot, a tendência da classificação da exposição por período histórico e por nação instala-se gradativamente junto aos museus.

A exigência de uma classificação da exposição por época e por nação acabou triunfando aos poucos: em 1765, Mathias Österreich, (...) é chamado a Potsdam para classificar a coleção de pinturas de Frederico, o Grande, por escolas históricas (...); e, no decorrer das décadas seguintes, as principais galerias nobiliárquicas adotaram a mesma classificação. (...) Enfim, em Viena, em 1780, Christian Von Mechel (1737-1817), perito em história da arte, gravador e editor de Basiléia, apresenta um plano de museu “por ordem cronológica ou por sucessão de mestres” que “distribui os quadros por escolas” e reúne “as obras de um mestre na mesma sala”, proporcionando pela primeira vez “um entreposto da história visível da Arte” (Poulot, 2013: 61-62).

A intenção de Von Mechel como curador era reorganizar uma coleção como a Belvedere¹⁰ na Áustria, tornando-a apropriada para a História da Arte, criando uma ordenação instrutiva do todo e suas partes [Fig. 2]. Sua iniciativa foi reconhecida mais tarde como precursora na direção de uma moderna prática museológica (Rampley, 2013: 10). Von Mechel procurou impor uma ordem cronológica no conjunto da coleção, permitindo ao visitante apreender de uma sala para a seguinte uma sequência temporal e suas respectivas diferenças através dos séculos. Nesse sentido, a cidade de Viena institui o primeiro museu onde a museografia da História da Arte foi aplicada de forma moderna (McClellan, 2013: 80). A nova ordem de classificação das coleções, de acordo com o espírito iluminista, vai ao encontro do interesse

em definir o museu de arte como um lugar construído para o aprendizado da História da Arte, apresentando uma divisão entre os grandes mestres e seus discípulos dentro das escolas nacionais.



Fig.2. Primeira Sala na Galeria Dusseldorf, 1778. *Galerie électorale du Dusseldorf*, Christian Von Mechel e Nicolas de Pigage. Fonte: <http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/display_arthistory/>.

O projeto de D'Angiviller

Em 1776, o Conde d'Angiviller, diretor das Construções Reais no Antigo Regime, dirige sua atenção para a Grande Galeria do Louvre, que até então servia como abrigo para maquetes em relevo de cidades fortificadas utilizadas pelo Ministério da Guerra. Desejando converter o espaço em museu público, D'Angivillier empreende uma política de aquisições de obras de grandes mestres, concentrando-se nas lacunas da coleção real: a escola francesa, flamenga e holandesa. O projeto de adaptação da Grande Galeria tornou-se um desafio para os arquitetos, suscitando uma série de debates. Seria o amplo espaço dividido em galerias menores? A decoração inacabada de Poussin baseada em moldes de famosas antiguidades romanas seria preservada? Como iluminar a Grande Galeria?

A ideia inicial de criar compartimentos e divisões na Grande Galeria foi abandonada, pois, diante da visão do espaço, D'Angiviller e sua equipe de arquitetos concordaram que a monumentalidade da arquitetura enalteceria o museu, optando assim por não descaracterizá-la (McClellan, 1999: 51-54).

No *Salon* de 1777, oito pinturas históricas foram dispostas na Grande Galeria, ao lado do *Salon Carré*, com o objetivo de testar a qualidade da luz vinda das janelas laterais. Projetos em sequência foram elaborados para resolver a questão da iluminação natural no ambiente. As discussões em torno do tema

se prolongaram por uma década, culminando no *Salon* de 1789, às vésperas da Revolução, quando parte da Grande Galeria foi iluminada através de lunetas de ferro e vidro instaladas na sua cobertura [Fig. 3], além do bloqueio das janelas laterais (*Idem*: 53-60).



Fig. 3. Hubert Robert. *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, 1796, óleo sobre tela, 115x145, Louvre. Fonte: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Hubert_Robert_-_Projet_d%27am%C3%A9nagement_de_la_Grande_Galerie_du_Louvre_\(1796\).JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Hubert_Robert_-_Projet_d%27am%C3%A9nagement_de_la_Grande_Galerie_du_Louvre_(1796).JPG)>.

A Revolução Francesa e o Louvre

As Assembleias e Comitês Revolucionários passam a cuidar do processo de transferência dos bens do clero e dos nobres que haviam emigrado com a Revolução e de antigas coleções régias que formarão a base das coleções nacionais. O Louvre passa a ser considerado o símbolo da conquista revolucionária e é para lá que seguem todas as riquezas da nação. Mas não existe consenso, os radicais contestam a legitimidade do museu e questionam a utilidade de conservar um legado associado à monarquia recentemente destituída (Poulot, 2013: 85). Depois de destruições maciças e atos de vandalismo, a Assembleia Constituinte tomou consciência da necessidade de conservá-lo, criando uma comissão encarregada de inventariar os monumentos e as obras de arte nacionalizadas. Depois da Comissão dos Monumentos (1790), a Comissão Temporária das Artes (1793) determina o que seria preservado, o que seria vendido, reutilizado ou destruído.



Fig. 4. Denon visitando o Gabinete de Antiguidades em Berlim, 1807, Benjamin Zix, desenho, 22x29cm, British Museum, Fonte: <<https://www.cambridge.org/core/books/rise-of-heritage/in-search-of-origins/864CD9189F96C1631795A83021EC5090>>.

Transformado em imagem simbólica da cultura nascida em tempos de liberdade, o Louvre é vislumbrado como o palácio das artes e ciências e o direito de entrar no museu passa a ser um direito do cidadão. O acesso às obras de arte e à sua fruição, até então restrito a poucos privilegiados, passa a ser considerado um direito legítimo (Poulot, 2013: 85). O Louvre abre suas portas no dia do Festival da Unidade Nacional¹¹, sob a direção de artistas da Academia, que se inspiram no modelo expositivo da Galeria Luxemburgo e seu arranjo comparativo. A escolha foi considerada inapropriada por *connoisseurs* progressistas, que insistem que a exposição deveria reconhecer as características da escola nacional francesa e a sequência histórica dos grandes mestres. A museografia proposta pelos artistas foi associada às práticas acadêmicas do Antigo Regime, fato que motivou uma oposição de natureza ideológica. Na disputa entre as estratégias museográficas, vence a reordenação da exposição por escolas e de forma cronológica, método já estabelecido em importantes galerias do norte europeu. A decisão afirma também uma necessidade imperativa de criar uma ruptura com o passado (McClellan, 1999: 108).

Além de alterações na sua museografia, o então Museu Francês segue através das conquistas militares de Napoleão, por um processo de incorporação sistemática de obras de arte, mediante o confisco e a espoliação autorizados pelo Comitê de Instrução Pública¹². Assim que chegaram as primeiras 150 pinturas confiscadas da Bélgica, estas seguiram para o Louvre, sendo prontamente expostas no *Salon* de 1794. Depois da Bélgica, Napoleão segue para os estados da Alemanha e depois para a Itália, onde em cada cidade aguardava a chegada de comissários franceses que traziam uma relação de obras de arte que deveriam ser cedidas como parte de um acordo [Fig. 4].

Dominique Vivant-Denon, diretor do Louvre (Museu Napoleão) a partir de 1802, pretende criar, através da museografia, uma lição visual da História da Arte, tendo como referência o método biográfico na obra “*Le Vite*”¹³ de Giorgio Vasari. Concentrando-se no aspecto didático, Vivant-Denon parte de uma combinação de obras de um artista destacado, seu antigo mestre, seus seguidores e contemporâneos sob um formato expositivo visualmente simétrico e harmônico. No entanto, a necessidade de criar um conjunto de obras que conduzam a uma combinação simétrica acaba por prevalecer, e nem sempre as obras escolhidas obedecem a uma narrativa cronológica, conforme a intenção inicial de Vivant-Denon (McClellan, 1999: 140-144).

A segunda Restauração (1814-1830) delibera sobre as restituições de parte das obras confiscadas por Napoleão às potências estrangeiras e pretende compensar as lacunas no Louvre através da valorização da Escola Francesa. Com a saída de Vivant-Denon, o filósofo e crítico de arte Quatremère de Quincy, propõe um programa complexo de reorganização das coleções do museu, em que sugere dois percursos museográficos: um para as pinturas dos antigos mestres, outro para as obras modernas. O segundo trajeto inspirou-se no antigo projeto de D’Angivillier, reunindo na Galeria Francesa as estátuas em mármore de grandes personagens da história da França, além de pinturas de temática histórica (Pretti, 2015: 14). Em 1848, a Segunda República retoma as diretrizes da Revolução de 1789, marcada pela centralização no Louvre, organizando concursos para artistas, confiando-lhes cargos ou dando apoio através de encomendas de restauro, gravuras e moldagens (Poulot, 2013: 88).

Um artista na Monarquia de Julho

A trajetória de Philippe-Auguste Jeanron, artista, militante republicano, jornalista e historiador da arte¹⁴, registra uma preocupação constante: a crença no papel da arte e do artista como ponto de inflexão e mudança na sociedade - o uso da imagem para promover uma causa (Weisberg, 2002: 180). Como pintor e gravador, Jeanron é considerado um dos artistas do Pré-Realismo (*Early Realism*), grupo de artistas na França do período da Monarquia de Julho (1830-1848),- que representa a passagem do Romantismo para o Realismo. Por seu caráter de transição, muitas dessas obras foram ignoradas pelos historiadores de arte. Eugène Delacroix, Honoré Daumier e Jean Dominique Ingres figuram de forma reconhecida, enquanto que artistas como Jeanron, Dominique Papety e Prosper Marilhat caíram no esquecimento (*Idem*, 1990).

A fase conhecida como a Monarquia de Julho (1830-1848) é um momento em que a presença de uma crítica de arte¹⁵, as exposições do aclamado *Salon* anual e a publicação de artigos em jornais de larga distribuição tornam-se o meio pela qual o mundo da arte é levado para dentro dos lares. A circulação de imagens permite a reprodução de obras de arte tornando-as acessíveis a todas as classes sociais.

No início do século XIX, aperfeiçoamentos realizados nos métodos de impressão diminuíram o custo da produção e facilitaram a tiragem de periódicos (Ramirez, 1976: 44). A introdução da litogravura¹⁶ e a facilidade de seu emprego permitiu a produção de imagens para o consumo, tornando a imprensa principal veículo a receber ilustrações nesta técnica. Na década de 1830, a maioria dos periódicos e jornais, como o *L'illustration* e o *Illustrated London News*, além de outras publicações, caracterizam-se pelo predomínio da imagem. Além das ilustrações, a presença da caricatura desempenha um papel importante como instrumento político-ideológico e de crítica social.

Em Paris, onde [a caricatura] alcança seu apogeu, a figura chave é Philipon, antigo desenhista que tem a habilidade de recrutar uma equipe formada por Daumier, Decamps, Charlet, Monnier, Gavarni além de outros. Em 1830 [Philipon] edita *La caricature politique, moral et littéraire*; (...) em que se comprometia a publicar por ano “104 litogravuras executadas pelos melhores artistas neste gênero”¹⁷ (Ramirez, 1976: 62).

Philippe-Auguste Jeanron também fazia parte do grupo de artistas contratados pela revista *La Caricature* e era um dos caricaturistas mais radicais, aproximando-se de uma crítica social ácida em contraposição à ironia de seu amigo Honoré Daumier (Roob, 2010). Participou ativamente do *Salon* no período entre 1831 e 1863, trabalhando com telas de grandes dimensões¹⁸, adotando o formato tradicionalmente empregado para os motivos históricos, embora tenha sido recusado algumas vezes por obras dotadas de forte crítica social. Em “*Scène de Paris*”, premiada no *Salon* de 1833, Jeanron aborda criticamente a questão dos desertados da Revolução de Julho, aproximando-se da vertente do Realismo (Weisberg, 2002: 180). Na pintura “*Paysans limousins*” [Fig. 5], a paisagem campestre com primeiro plano em tom castanho avermelhado, ocupa a maior parte da composição, funcionando como um pano de fundo para um grupo de camponeses que figura em menor escala. É interessante notar que a mesma temática encontrará em Gustave Courbet¹⁹, duas décadas mais tarde, um de seus melhores intérpretes na História da Arte. Em “*Les Paysans de Flagey revenant de la foire*”, de 1850-1855, ao contrário da obra de Jeanron, as figuras dos camponeses dominam o plano pictórico e estão inseridas de forma dinâmica na composição, deslocando-se da esquerda para a direita.

A obra dos irmãos Le Nain²⁰, precedentes franceses da representação de famílias de camponeses, receberá através da museografia de Jeanron no Louvre uma dimensão significativa, ocupando lugar de destaque junto à Escola Francesa (Blake; Frascina, 1998: 71). Da mesma forma será salva da obscuridade a pintura de gênero retratando o cotidiano doméstico de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), artista que também será reabilitado pela sua proximidade com o Realismo, estando de acordo com os princípios revolucionários de caráter populista de Jeanron (Weisberg, 2002: 184).

No período da Monarquia de Julho, Jeanron manteve uma postura crítica em relação ao poder, escrevendo artigos para jornais e proferindo discursos em defesa da democracia. O contato com a classe artística, o conhecimento da arte do passado e seu compromisso com a causa republicana, tornarão Jeanron uma figura pública em destaque. Em 1848, nomeado por Ledru-Rollin, chefe do governo republicano provisório, passa a ocupar o cargo de diretor do Museu do Louvre. Jeanron vislumbra a possibilidade de projetar uma série de reformas no museu, colocando em prática os ideais dos republicanos liberais que desejavam a arte acessível para todos, para que fossem educados pela História da Arte (Weisberg, 2002: 181).



Fig. 5. Philippe-Auguste Jeanron, *Paysans Limousins*, 1834, óleo sobre tela, 900 x 670 cm, Palais des beaux-arts de Lille, Fonte: <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lille_PdBA_Jeanron_paysages_limousins.jpg>.

A museografia de Jeanron no Louvre

A experiência de Jeanron como diretor do Louvre no período revolucionário da Segunda República, circunscreve um período ignorado pela historiografia, dado à sua opção ideológica. A dissertação de Madeleine Rousseau²¹, desenvolvida junto à Escola do Louvre em 1935, é o primeiro estudo que apresenta as sementes do reconhecimento de sua contribuição para a teoria estética e a museografia (*Idem*: 187).

A primeira providência tomada por Jeanron foi garantir a segurança das coleções do Louvre, pois a revolução continuava nas ruas de Paris. Contratou guardas para a proteção do edifício, patrulhando as diversas salas juntamente com seus colegas curadores. Conversou diretamente com os líderes dos rebeldes, afirmando que o Louvre, a partir daquele momento, era o palácio do povo e que sua coleção pertencia a eles. Determinou o retorno de obras que estavam em residências de membros da corte de Luís Felipe ou da Família Real, afirmando a importância do valor patrimonial de uma coleção pertencente ao Estado, dando início à catalogação e inventário das obras. Jeanron criou uma delimitação de uso para as dependências do Louvre, que passaria a abrigar somente obras de seu acervo, enquanto que a exposição anual do *Salon* (que antes ocupava o *Salon Carré* do Louvre) foi

transferida para o Museu Luxemburgo, assim como mostras temporárias de artistas contemporâneos (Weisberg, 2002: 182).

Para Jeanron estava claro que a missão do Louvre era encontrar estratégias para expor as coleções de arte de maneira a alcançar todas as classes sociais. Através de discussões e debates sobre a nova museografia, Jeanron concentrou-se em reorganizar a coleção de acordo com um sistema cronológico baseado nas escolas históricas, dando atenção para dois princípios fundamentais: contexto histórico e apreciação estética.

À medida que Jeanron e seus colegas reexaminavam as obras diante de si, ficava claro que o velho sistema de exibir trabalhos de acordo com o tamanho, com grandes trabalhos fora de visão, estava fora de questão. Ele aplicou pela primeira vez, um sistema visual lógico, onde grandes pinturas ficavam agrupadas no centro da parede e pinturas menores nas laterais²² (Weisberg, 2002: 185).

Dessa forma, obras de um artista como Théodore Géricault foram reunidas de acordo com o estilo - o Romantismo -, para que os visitantes observassem o conjunto das obras como uma unidade e assim pudessem alcançar uma melhor compreensão e fruição estética. Por sua vez, as obras de Géricault estariam posicionadas ao lado de obras de seguidores do artista, disposição que se reflete até hoje na museografia do Louvre [Fig. 6].



Fig. 6. *A Balsa de Medusa* no Louvre atual, 2014. Fonte: <<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/v/g-ericault-raft-of-the-medusa-1818-19>>.

Motivado por uma consciência da História da Arte, Jeanron compreendeu a necessidade de materializar visualmente através da museografia a importância da Escola Francesa, para que fosse apresentada de forma convincente ao lado de outras escolas (Weisberg, 2002: 178). Assim, artistas que não apresentavam um conjunto de obras ou aqueles que foram negligenciados no passado, encontraram um lugar de exposição. Pintores historicamente significativos como os irmãos Le Nain e Chardin, que compartilhavam dos princípios estéticos do Realismo, eram defendidos pelo crítico Charles Blanc²³ desde 1840. Jacques Louis David e seus discípulos, além de Géricault, artistas da primeira metade do século XIX, encontraram lugar de honra, sendo apresentados de acordo com sua contribuição estética e histórica para a Escola Francesa do século XIX (*Idem*: 187). Nesse sentido, a museografia de Jeanron e de Frédéric Villot, seu curador, - orientou-se pela reconfiguração da Escola Francesa, que passou a ser exibida numa galeria à parte – a *Galerie des Sept Cheminées*. De acordo com Sonia Gomes Pereira: “O propósito de tal iniciativa é evidente: a convicção de que a trajetória da arte francesa era densa o suficiente para ser exposta num museu, em contraponto com as grandes escolas estrangeiras do acervo, especialmente a italiana” (Pereira, 2016: 74). Foi por este motivo que a coleção do Louvre tornou-se didática, tratando a Escola Francesa tão igual ou superior aos movimentos e escolas do restante da Europa. Com a inauguração da nova museografia do Louvre, o crítico Théophile Gautier declarou seu apoio às mudanças.

o museu ganhou um aspecto inteiramente novo graças aos senhores Jeanron e Villot e, desde a remodelação da seção de pinturas, parece dez vezes mais rico (...). Outrora os quadros eram pendurados aqui e acolá, mais ou menos ao acaso ou de acordo com suas dimensões e os cantos das molduras, sem preocupação com a cronologia (...). Parecia uma loja repleta de maravilhas, e não um museu (...). Agora a visita ao museu é um curso de arte completo cujos professores, mesmo mudos, não deixam de ser eloquentes (Théophile Gautier, 1849 *apud* Georgel, 2014: 280).

Ressaltando a importância das inovações na museografia, Gautier afirma o valor da experiência da fruição estética da arte, associada a um propósito didático, “um curso de arte completo”.

Estando em contato direto com a comunidade artística, Jeanron demonstrou sensibilidade para criar um sistema de apoio ao artista, através de encomendas ou aquisições de obras para os museus. É o caso de Charles Jacque e Jean-François Millet²⁴, artistas da Escola de Barbizon, que foram subvencionados pelo governo republicano, trazendo para a coleção de pinturas a imaginária do cotidiano rural de tradição realista. Numa época de intensas mudanças políticas, Jeanron desenvolveu uma nova abordagem na museografia, repensando a função dos museus e tornando o Louvre beneficiário de uma atividade revolucionária (Weisberg, 2002: 183). Reformatando as coleções de modo a ocupar vários ambientes do Louvre e organizando as exposições de forma compreensiva, Jeanron pensou a museografia da arte para o museu público, onde buscou atingir todas as classes sociais e afirmar a importância do museu como uma instituição de democratização do conhecimento.

Considerações Finais

O interesse em criar uma museografia para o aprendizado da História da Arte era uma preocupação comum aos arranjos expositivos do século XVIII até o XIX. O colecionador exerceu um papel importante nesta fase, pois passou a solicitar a presença de um curador que orientasse a exposição de maneira a

compor uma narrativa de História da Arte. Daí a necessidade de organizar a exibição acompanhada de um catálogo. Dessa forma, a coleção estaria associada ao domínio do conhecimento, do saber e da reflexão, tão caros ao projeto iluminista. Parece contraditório que a obra de arte deixasse de ser apresentada em exposição por suas qualidades pictóricas e artísticas, como no método comparativo de Felibién e De Piles, para ser classificada de acordo com o método desenvolvido para as coleções de história natural. Nesse sentido, o uso da cronologia e a divisão por escolas era uma forma de classificação que passou ser utilizada como método junto a coleções europeias, desde meados do século XVIII. A contribuição de Jeanron está em desenvolver uma museografia na qual a coleção é apresentada, de forma didática e compreensiva, demonstrando que sua atenção estava voltada para o público que habitualmente não convivia com a arte. Para isso reuniu as principais obras de cada artista, além de seus discípulos, para uma narrativa que se concentra na potência da fruição estética da obra de arte. A reabilitação de artistas então esquecidos - como os irmãos Le Nain e a pintura de gênero e cotidiano de Chardin -, estão relacionadas não só à opção estética do Jeanron artista, um dos precursores do Realismo, mas também a seu interesse em reivindicar um espaço, no museu e na História da Arte, para artistas e obras com temáticas nas quais os trabalhadores são visualmente representados, reforçando a persistência em seus ideais revolucionários de inclusão social. Como artista, Jeanron havia sonhado em criar uma série (inacabada) de pinturas com a representação de trabalhadores em diferentes atividades. Esta obra foi completada no Louvre, através da museografia por ele criada.

Referências

- BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: *Modernidade e modernismo: pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. Apresentação. In: RAMOS, Alexandre Dias. *O ofício de curador*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- DESVALÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro/FUNARJ, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a História da Arte. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, v.3, n. 6, março/abril 2015, p.277-286.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Museo del Louvre*. Madrid: Aguilar Ediciones, 1979.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.
- MANSFIELD, Elizabeth. Introduction. In: MANSFIELD, E. *Art and its institutions – the nineteenth century*. London: Routledge, 2002.
- McCLELLAN, Andrew. *Reinventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. California: University of California Press, 1994.
- PEREIRA, Sonia Gomes. Historiografia da arte e discussão da arte brasileira. In: PEREIRA, S. G. (org). *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2016, p. 71-109.

PRETTI, Monica. Napoléon et l'idée de musée universel. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.). V Seminário do Museu Dom João VI. *Coleções de Arte: formação, exibição e ensino*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://joaoosextoseminario.files.wordpress.com/2015/05/napolc3a9on-et-l_idc3a9e-de-musc3a9e-universel-monica-preti.pdf>. Acesso em 23 set. 2017.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

RAMIREZ, Juan Antonio. *Medios de masa e historia del arte*. Madrid: Ediciones Catedra, 1976.

RAMPLEY, Matthey. *The Vienna School of art history: empire and the politics of scholarship,*

1847-1918. Pensilvânia: The Pennsylvania State Press, 2013.

ROOB, Alexander. Against Daumier: a revision of early french caricature and social graphics. Melton Prior Institute, maio 2010. Disponível em: <<http://meltonpriorinstitut.org/pages/textarchive.php5?view=text&ID=74&language=English>>. Acesso 19 jul. 2017.

WEISBERG, Gabriel P. Using art history: the Louvre and its public persona, 1848-1852. In: MANSFIELD, E. *Art and its institutions – the nineteenth century*. London: Routledge, 2002.

WEISBERG, Gabriel P. Early Realism. In: *Art of the July Monarchy: France, 1848-1848*. University of Missouri, 1989, p. 101-115.

Notas

* Doutoranda em Artes Visuais no PPGAV-EBA-UFRJ. Mestre em Museologia e Patrimônio na UNIRIO/MAST, especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil na PUC-Rio, graduada pela Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: tsilveira5@hotmail.com.

¹ A Revolução de 1848 ocorre com a deposição do Rei Luís Felipe, motivada pelo levante de revolucionários, trabalhadores e camponeses em barricadas nas ruas. A proclamação da chamada Segunda República (1848-1852), que retoma os ideais da Revolução Francesa, acontece em meio ao entusiasmo popular, quando em dezembro de 1848 Luís Bonaparte Napoleão é eleito presidente. Em 1852, Luís Napoleão suspende a assembleia eleita e dá início ao Segundo Império que se estende até 1870 (Ramirez, 1976:76).

² O termo museografia aparece pela primeira vez no século XVIII (Desvaléee; Mairesse, 2010: 57).

³ De acordo com Tadeu Chiarelli, a "curadoria é um ofício antigo, mas uma profissão relativamente nova", tendo seu aparecimento a partir da segunda metade do século XIX. A "curadoria foi tomando forma e sendo valorizada à medida que o mundo da arte passou a se configurar mais fortemente pela composição de diversos agentes culturais no campo" (Chiarelli, 2010: 10-11).

⁴ A imagem do Louvre neste período está estampada numa miniatura das *Três Riches Heures du Duc de Berry* dos irmãos Limbourg.

⁵ A Académie, fundada em 1648, havia formulado o projeto de expor anualmente as obras de seus membros, e o Salon era um mecanismo institucional que permitia aos artistas produzir e vender suas obras (Poulot, 2013: 83-84).

⁶ De acordo com Germain Bazin a palavra francesa "cabinet" tem origem em vocábulo italiano e designava um ambiente reduzido ou móvel no qual se guardavam documentos ou objetos pessoais. Presentes na Europa entre os séculos XVI e XVII, os gabinetes de curiosidades, mantidos por príncipes, humanistas, ricos burgueses e artistas, consistiam em coleções de objetos variados como medalhas, quadros, esculturas ou até animais empalhados, tratando-se de coleções heterogêneas (Bazin, 1967: 133).

⁷ Com o objetivo de representar e promover a tradição artística francesa, a Galeria Luxemburgo, instituída em 1750 no reinado de Luís XVI, procurava dar visibilidade à coleção real (McClellan, 1999: 44).

⁸ *Entretiens sur les viés et sur les ouvrages des plus excellens peintres*, de André Félibien, publicado em 1666, trata das origens e avanços de diferentes elementos da linguagem pictórica: invenção, desenho e proporção, cor e luz, perspectiva e expressão. Sua preocupação central era mostrar a excelência na pintura e foi escrito na forma de diálogos. Roger de Piles no seu *Conversations sur la connoissance de la peinture* (1677) e *Balance des peintres* (1708) interessou-se em revelar as qualidades pictóricas de uma obra através do estudo comparativo com obras de outros estilos (McClellan, 1999: 31-35).

⁹ "Propelled by the advent of new taxonomies in the study of natural history (especially the binomial genus/species classifications de Linnaeus and Buffon) and the rise of historicism, the ordering of past art according to school and cronology became the norm in leading European art collections by the end of the century. [...] Jean-Baptiste Lebrun remarked in 1793, a collection not arranged in that fashion was 'as ridiculous as a natural history cabinet arranged without regard to genus,, class, or family'".

¹⁰ As Galerias Belvedere e Albertina na Áustria, na corte da Imperatriz Maria Teresa, eram instituições privadas de acesso restrito (Rampley, 2013:10).

¹¹ Em agosto de 1793, o Festival da Unidade Nacional acontece na Praça da Bastilha, com uma rota pontuada por cinco estações estabelecidas nos lugares onde ocorreram importantes eventos revolucionários: Bastilha, Place de la Concorde, Campo de Marte. O propósito era criar uma reidentificação do cidadão parisiense com os marcos da memória republicana. No final do evento, a entrada no Museu do Louvre foi vista como uma extensão do Festival ao ar livre possuindo um sabor de triunfo coletivo (McClellan, 1999: 96-98).

¹² O confisco oficial de obras de arte foi autorizado pelo Comitê de Instrução Pública, em junho de 1794, quando este recomendou que um grupo de artistas e homens de letras fosse enviado até a Bélgica (após a vitória da França na batalha de Fleurus), para definir uma relação para o confisco de “monumentos selecionados das artes e ciências”. A justificativa foi feita no discurso de Luc Barbier, de que obras de mestres da escola flamenga não estavam mais em solo estrangeiro, mas na República Francesa, na “terra da liberdade e igualdade” (McClellan, 1999: 114-116).

¹³ *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, de Giorgio Vasari (1511-1574), publicado em duas edições, em 1550 e 1568. O método biográfico de Vasari explica a excelência da arte italiana pelo talento individual de cada artista (Pereira, 2016: 33).

¹⁴ Jeanron publicou em 1849 *Origines et progrès de l'art, études et recherches*. Editou *Vie des peintres et des architectes*, de Giorgio Vasari, obra em dez volumes, traduzido por Léopold Leclanché e com anotações do próprio Jeanron em alguns dos volumes, sendo a primeira edição integral em francês da obra de Vasari. Em 1865 publicou *De l'art de la peinture*, um resumo das conferências ocorridas na École des Beaux Arts de Marselha entre 1863-64, onde ocupou o cargo de diretor no período de 1863 a 1869. Disponível em: <http://data.bnf.fr/12156661/philippe-auguste_jeanron/>. Acesso em 18 jul. 2017.

¹⁵ Théophile Gautier em 1836 escreve no *La Chronique de Paris*, Charles Baudelaire afirma-se como crítico no *Salon* de 1845.

¹⁶ Invento de Alois Senefelder de 1796. Trata-se de uma gravura feita a partir de desenho realizado com crayon gorduroso sobre a superfície de pedra calcária muito polida, que entintada, converte-se em matriz de reprodução. De execução rápida, exigindo um grau menor de complexidade técnica que outros processos de gravura. Caracteriza-se por ser imagem despojada de artifícios, mantendo os traços do desenho, sendo muito utilizada em todo o século XIX como ilustração de jornais, periódicos, livros e cartazes (Ramirez, 1976: 47).

¹⁷ “*Em Paris, donde alcanza su apogeo, la figura clave es Philpon, antiguo dibujante que tiene la habilidad de reclutar a un equipo em el que forman Daumier, Decamps, Charlet, Monnier, Gavarni y otros*. Em 1830 edita *La caricature politique, moral et littéraire; (...)* se comprometia a publicar al año ‘104 litografias ejecutadas por los mejores artistas neste género’”.

¹⁸ Obras: *Les Petits Patriotes*, 1831; *Scène de Paris*, 1833; *Au camp d'Ambleteuse*, 1854; *Paysans des environs de Comborn*, 1859; *Zouaves ayant débarqué aux environs de Gênes*.

¹⁹ Gustave Courbet (1819-1877) foi o premiado no Salon de 1849 com a pintura “*Depois do jantar em Ornans*”. Do mesmo período são as obras “*Camponeses de Flagey voltando da feira*” e “*Enterro em Ornans*” (Blake; Frascina, 1998: 69).

²⁰ Os três Irmãos Le Nain, pintores franceses do século XVII, nasceram em Laon no norte da França. Mathieu (1607); Antoine (1588) e Louis (1593) são conhecidos por pinturas relativamente grandes retratando famílias camponesas (Blake; Frascina, 1998: 71).

²¹ A tese de Madeleine Rousseau, *La Vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron, peintre, écrivain, directeur des Musées Nationaux 1808-1877*, lança luz sobre o trabalho de Jeanron na interpretação da História da Arte com objetivos didáticos, e aguardou 65 anos para ser publicada (Weisberg, 2002:187).

²² *As Jeanron and his colleagues, reexamined the works before them, it was apparent that an older system – of exhibiting works according to size with great works being off view – was dismissed. He applied, for the first time, a logical visual system whereby larger paintings were grouped in the center of the wall and smaller canvases on the sides.*

²³ Charles Blanc (1813-1882) foi diretor da École des Beaux-Arts e fundador da *Gazette des Beaux-Arts*, primeiro jornal especializado em arte. Defendia a revitalização dos ideais do Classicismo (Morton, 2002).

²⁴ Jean François Millet (1814-1875) é conhecido por pinturas do cotidiano rural, como *O Semeador* e *As Respigadoras*. Charles-Émile Jacque (1813-1894), pintor e gravador, fez parte da Escola de Barbizon juntamente com Millet, também abordando a temática de camponeses e especialmente conhecido por pinturas de animais.

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em setembro de 2018.