

Cet ouvrage a été publié par la Maison d'Érasme,
Musée communal d'Anderlecht,
avec l'aide du Ministère de la Culture de la Communauté française,
et le soutien de l'Association des Amis du Musée Érasme.

Dit boek werd uitgegeven door het Erasmushuis,
gemeentelijk museum van Anderlecht,
met de steun van het ministerie van Cultuur van de Franse Gemeenschap,
en de vereniging De vrienden van het Erasmuseum.

Composé en Trinité Wide 2 pour le texte,
Trajan pour les titres,
dans QuarkXpress 6.5,
et achevé d'imprimer
sur papier Périgord 170 gr. pour l'intérieur,
240 gr. pour la couverture,
sur les presses de Snel grafics
à Liège, en avril 2008.

In Trinité Wide 2 voor de tekst
en Trajan voor de titels
in QuarkXPress 6.5,
gedrukt op papier Perigord, 170 gr. voor de katernen,
240 gr. voor de omslag,
op de drukpersen van Snel grafics
te Luik, in april 2008.

Ce livre est le volume VI
de la Collection « Le Cabinet d'Érasme »,
dirigée par le conservateur du musée,
Alexandre Vanautgaerden

Dit boek is het zesde deel in de Reeks « Le Cabinet d'Érasme »,
onder leiding van de conservator van het museum,
Alexandre Vanautgaerden

Ce volume est diffusé par Brepols Publishers à Turnhout
Dit boek wordt verspreid door Brepols Publishers te Turnhout
www.brepols.net

ISBN 978-2-930414-22-5
Dépôt légal - Wettelijk depot
D/2008/5636/1



ESPACE
PHOTOGRAPHIQUE
CONTRETYPE

LES AMIS • DE VRIENDEN
asbl - vzw



Maison d'Érasme
[75 ANS - JAAR]
Erasmushuis

ANATOMIE DES VANITÉS ANATOMIE DER IJDELHEDEN

Sous la direction de - *onder leiding van*
Alexandre Vanautgaerden

Le Cabinet d'Érasme VI

2008

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *Anatomie des Vanités*
au Musée de la Maison d'Érasme du 12 avril au 13 juillet 2008.

Dit boek werd uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling *Anatomie der Ijdelheden*
in het Erasmushuis te Anderlecht van 12 april tot en met 13 juli 2008.

EXPOSITION - TENTOONSTELLING

COMMISSAIRE - COMMISSARIS

Alexandre Vanautgaerden

SCÉNOGRAPHIE - SCENOGRAFIE

Martial Thomas (expo-tentoonstelling)

Aïda Kazarian, Herman Lampaert (musée-museum)

LUMIÈRE - VERLICHTING

Jean-Jacques Mathy

JARDIN DE FLEURS - BLOEMENTUIN

Thierry Boutemy

RÉALISATION TECHNIQUE - TECHNISCHE REALISATIE

Marc Demeyere

ÉQUIPE TECHNIQUE (MUSÉE) - TECHNISCHE PLOEG (MUSEUM)

Michaël Steennot - Jos Trogh

Hugo Van Volssem

RESTAURATRICE - RESTAURATIE

Dahlia Mees

ŒUVRES CONTEMPORAINES - HEDENDAAGSE WERKEN

Jan Fabre, Marie-Jo Lafontaine

PRÊTEURS - BRUIKLENEN

Collection privée, Belgique

Privéverzameling, België

Deweert Art Gallery, Otegem

Marie-Jo Lafontaine,

coll. de l'artiste - privéverzameling

Musée d'Histoire naturelle et Vivarium,

Tournai - Doornik

LIVRE - BOEK

PHOTOGRAPHIE - FOTOGRAFIE

Paul Louis

Marie-Jo Lafontaine (p. 41, 42, 68-69, 71, 75)

Alexandre Vanautgaerden (p. 58, 93)

MISE EN PAGE - LAY-OUT

Joël Van Audenhaege & Donatien Paul

PI Communications, Bruxelles - Brussel

COLLABORATION ÉDITORIALE - EDITORIALE SAMENWERKING

Aïda Kazarian, peintre - schilder

Jean-Louis Godefroid

Directeur de - Directeur van

Espace photographique Contretype,

Bruxelles - Brussel

ILLUSTRATIONS - AFBEELDINGEN

Cover 1 : Ève nue. Allemagne, XVI^e siècle. Coll. privée.

Naakte Eva. Duitsland, XVI^e eeuw. Privéverzameling.

P. 1 : Hans Holbein, Erasmus Roterodamus in eim Ghüs, 1535.

P. 9 : Danse de la mort. Ivoire. Japon (?). Coll. privée.

Dodendans. Ivoor. Japan (?). Privéverzameling.

Sommair e Inhoud

6	I. Avant-propos - <i>Voorwoord</i>
	ii. Préface - <i>Inleiding</i>
10	Alexandre Vanautgaerden Conservateur - <i>Conservator</i> (Maison d'Érasme - Erasmushuis, Anderlecht), <i>Curiosus, cupidus, studiosus.</i>
	iii. Essai - <i>Essay</i>
19	Jean-Marc Mandosio (École pratique des hautes études, Paris-Parijs), <i>De la femme démontable à l'art cadavérique.</i> <i>Van demonteerbare vrouw tot kadaverkunst.</i>
85	Togo <i>Le collectionneur - De verzamelaar</i>

La Maison d'Érasme, cette vénérable Dame, fête cette année ses 75 ans. J'en suis particulièrement fière parce que ce musée se situe dans ma commune à Anderlecht. Depuis sa création, il a produit des manifestations de haute tenue, qui, malgré les sujets parfois ardu qu'elles abordaient, ont toujours connu le succès auprès du grand public.

La Commune d'Anderlecht est chamarrée, il y vit plus de 100.000 habitants.

Son cœur, situé « de l'autre côté du canal », offre un visage particulier. Que dire d'une commune dont le nom résonne souvent de par le monde grâce à son prestigieux club de football et qui peut s'enorgueillir d'un joyau qui porte les valeurs de l'humanisme.

La Maison d'Érasme est un musée singulier qui offre aux visiteurs, dans un bâtiment patrimonial, une collection de peintures et de sculptures dans un mobilier Renaissance. Elle possède également une bibliothèque riche de milliers d'éditions anciennes et un jardin philosophique.

Un musée, une bibliothèque, un jardin : voilà la configuration parfaite d'un cabinet de curiosité, tel que les princes de la Renaissance aimaient en composer pour leur délectation et leurs études.

La Communauté française soutient la Maison d'Érasme depuis une dizaine d'années dans les manifestations qu'elle a organisées autour de ce thème des cabinets de curiosité. En 1997, une première exposition a été installée dans l'abbaye de Saint-Antoine-l'Abbaye (Isère), centrée sur le corps d'Érasme et la culture de la curiosité à la Renaissance. À cette occasion, un jardin des maladies a été aménagé. Celui-ci a ébauché l'esquisse d'un jardin beaucoup plus ambitieux qui a vu le jour à Anderlecht en 2000, des soins de l'architecte du paysage Benoît Fondu, auteur de nombreux réaménagements de jardins, comme celui du Château de Seneffe.

Poursuivant cette réflexion, la Maison d'Érasme nous offre aujourd'hui le plaisir de découvrir une collection extraordinaire de vanités, complétées des pièces du Muséum d'Histoire naturelle de Tournai, autre musée de la Communauté française. La collection de sculptures est de tout premier plan au niveau international. Certaines ont été présentées à Paris, lors de l'inauguration du Quai Branly, à Venise, dans l'exposition *Artetempo* sur les cabinets de curiosité, à la Bibliothèque Royale, dans le cadre de l'exposition consacrée à Vésale.

La pièce majeure de cette exposition est une Ève anatomique, enceinte, entourée d'une série d'œuvres qui apparaissent comme autant de *memento mori*. Cette méditation sur la Vanité, dans la Maison où a séjourné le prince des humanistes, fait écho à ces tableaux où saint Jérôme médite sur un crâne tout en traduisant la Bible. Elle nous engage à poursuivre notre labeur quotidien tout en ne perdant pas de vue que nous sommes mortels ; à créer, comme cette Ève enceinte, tout en mesurant notre finitude et la place que nous pouvons occuper dans ce monde ; à intégrer cette beauté extérieure en nous, afin de rayonner spirituellement.

Cette exposition est accompagnée d'œuvres d'artistes contemporains ainsi que de rencontres avec des musiciens, des astrophysiciens, des écrivains, des anthropologues, des philosophes... Un jardin de fleurs, créé par Thierry Boutemy, ajoute à cette manifestation une touche sensible particulière qui relie le musée au jardin philosophique, fréquenté quotidiennement par les personnes qui habitent le voisinage, dont la diversité enrichit Anderlecht.

Fadila Laanan

Ministre de la Culture et de l'Audiovisuel de
la Communauté française de Belgique

La Maison d'Érasme a toujours été un joyau particulier dans la Commune d'Anderlecht. Son histoire a été marquée par l'engagement de plusieurs bourgmestres pour enrichir ses collections et lui donner le rayonnement local et international qui est aujourd'hui le sien. En 1932, Félix Paulsen (1927-1932) a usé de toute son influence dans les séances du Conseil communal d'Anderlecht pour imposer l'idée qu'en pleine crise économique, et dans une époque troublée politiquement, il était indispensable que notre Commune rende hommage au Prince des humanistes. Henri Simonet (1966-1983) a également marqué de son empreinte la Maison d'Érasme, et c'est grâce à son soutien que le musée a pu acquérir plusieurs tableaux anciens de première importance. Christian D'Hoogh (1984-1999) a, quant à lui, entrepris avec l'aide du mécénat de Petrofina, la restauration en profondeur de notre musée communal, et lui a permis de retrouver une nouvelle jeunesse. L'entreprise de Jacques Simonet (2000-2007) n'a pas été moins grande, car il a voulu offrir une dimension contemporaine à la Maison d'Érasme et ouvrir ce lieu à de nouveaux publics en soutenant, avec Christian D'Hoogh, l'aménagement d'un Jardin philosophique qui a permis de créer un havre de paix au sein du tumulte urbain. La répercussion dans la presse, tant nationale qu'internationale, de la création de ce jardin, démontre la justesse de l'approche de ce Bourgmestre trop tôt disparu. C'est avec Jacques Simonet que nous avons élaboré la politique de commémoration jubilaire. Nous désirions à la fois rendre hommage au passé, par la publication d'un ouvrage de réflexion sur le développement des collections patrimoniales à Anderlecht, mais en même temps, inaugurer une politique de prestige au niveau des expositions temporaires qui permette de changer l'image de notre Commune, parfois si mal connue. Anderlecht, dans Bruxelles, a la dimension d'une petite ville, et la chance de s'étirer du centre (la gare TGV) à la campagne, au-delà du périphérique. Au milieu de ce parcours se trouve la Maison d'Érasme, dans le centre historique. Je suis heureux et fier de participer à cette entreprise qui vise à la fois à rajeunir et à donner une image aussi chatoyante de notre Commune d'Anderlecht.

Het Erasmushuis is altijd al een bijzondere parel in Anderlecht geweest. De geschiedenis van onze gemeente wordt gekenmerkt door het engagement van verschillende burgemeesters om onze collecties te verrijken en om aan de gemeente de lokale en internationale uitstraling, die deze vandaag kent, te geven. Félix Paulsen (1927-1932) heeft in 1932 tijdens de zittingen van de gemeenteraad van Anderlecht al zijn invloed aangewend om in volle economische crisis en in een politiek vertroebelde tijd, het idee door te drukken dat het noodzakelijk was voor onze gemeente hulde te brengen aan de Prins der humanisten. Henri Simonet (1966-1983) heeft eveneens zijn stempel gedrukt op het Erasmushuis en het is dankzij zijn steun dat het museum verscheidene belangrijke oude schilderijen heeft kunnen verwerven. Christian D'Hoogh (1984-1999) op zijn beurt heeft met de hulp van het mecenaat van Petrofina de grondige restauratie van ons gemeentelijk museum ondernomen wat tot een tweede jeugd leidde. Wat Jacques Simonet (2000-2007) ondernam was niet minder groots. Hij wou aan het Erasmushuis een hedendaagse dimensie toevoegen en deze plaats openstellen voor een nieuw publiek. Samen met Christian D'Hoogh, steunde hij ten volle, de heraanleg van een Filosofische tuin, waarmee een oase van rust gecreëerd werd binnen het rumoerige stadsleven. De neerslag in de nationale en internationale pers toont het juiste inzicht van deze burgemeester, die helaas te vroeg is heengegaan. Het is met Jacques Simonet dat we ons herdenkingsbeleid hebben uitgewerkt. Wij wensten enerzijds hulde te brengen aan het verleden door het publiceren van een bundel die terugblijkt op de ontwikkeling van de patrimoniale verzamelingen van Anderlecht, maar tegelijkertijd een prestigieus beleid voeren met tijdelijke tentoonstellingen die ons toelaten om het beeld van onze gemeente, die vaak zo weinig gekend is, te veranderen. Anderlecht heeft binnen Brussel de omvang van een kleine stad en heeft het geluk zich uit te strekken van het centrum (het HST-station) tot aan het platteland, buiten de ring. Temidden van dit parcours bevindt zich het Erasmushuis, in het historische centrum. Ik ben gelukkig en fier te mogen deelnemen aan dit evenement dat erop mikt om onze gemeente Anderlecht te verjongen en er een kleurrijk beeld van op te hangen.

Gaëtan Van Goidsenhoven
Bourgmestre de la Commune d'Anderlecht
Burgemeester van Anderlecht

En tant qu'échevine de la culture, je suis particulièrement fière de pouvoir organiser durant mon mandat, la commémoration des 75 ans du Musée d'Erasme. L'exposition spécialement créée pour cet événement constitue sans nul doute l'un des marqueurs du développement de la nouvelle politique touristique à Anderlecht. Outre la présence de nombreux musées sur notre territoire, la particularité de notre commune se caractérise par une coexistence entre des zones très diversifiées. La zone urbaine, présentant une forte densité de population, est traversée par une zone industrielle fortement marquée par l'histoire. Ces deux secteurs côtoient une zone rurale aux richesses naturelles insoupçonnées. Au-delà du Musée d'Erasme véritable temple de la culture, notre commune abrite bien d'autres testaments et palimpsestes des temps anciens qu'il conviendrait de porter à la connaissance de nos concitoyens et du public en général. C'est avec la volonté d'atteindre cet objectif que je m'engage à développer au sein de notre commune, une politique culturelle et touristique interactive et forte. Idéalement situé dans le cœur historique de notre cité millénaire, le Musée Érasme constituera le fleuron de notre patrimoine. Témoin historique du XVI^e siècle anderlechtois, cet édifice hébergea en 1521 l'un des plus grands penseurs de l'humanité : Desiderius Erasmus Roterodamus. Cet humaniste reconnu, charmé par la beauté de notre campagne et la douceur de notre climat, trouva au sein de notre commune un lieu où la sérénité influença sa réflexion et son œuvre. Aujourd'hui, c'est cet héritage historique qu'il convient de préserver, de fêter mais aussi de promouvoir. En ces temps difficiles où notre société est confrontée à des idéologies extrémistes, nous nous devons de faire référence à ce sage parmi les hommes qui préconisait à son époque déjà, l'entente entre les hommes de convictions différentes. Cette osmose était pour lui la garantie de la survie de l'humanité. La destinée mortelle de celle-ci était un sujet de réflexion omniprésent chez Erasme. *Tempus fugit irreparabile*, la mort comme étincelle et flamme de vie : c'est la voie et l'enseignement à suivre auxquels le penseur nous exhorte encore aujourd'hui. Il convient dès lors d'apporter sa contribution au bien-être de l'humanité en prônant des valeurs démocratiques trop souvent oubliées comme l'altruisme et le respect de l'autre. Ces valeurs étaient omniprésentes dans la vie d'Erasme qui travaillait assidûment le matin mais libérait ses après-midis au profit de ses amis. C'est ensemble qu'ils jouissaient des jardins de sa maison et de la campagne anderlechtoise. C'est donc avec la conviction que l'essence de la vie se trouve dans la rencontre et l'acceptation de l'autre que je soutiens avec force et respect la mémoire de ce grand maître à penser : « chaque moment est unique mais le temps nous est compté ».

Fabienne Miroir

Échevine de la Culture et des Musées de la Commune d'Anderlecht
Schepen van Cultuur (Franstalige sector) en Musea van Anderlecht



Als schepen van cultuur ben ik buitengewoon fier om tijdens mijn mandaat een herdenkingsplechtigheid te kunnen organiseren naar aanleiding van het 75-jarige bestaan van het Erasmushuis. De tentoonstelling, speciaal georganiseerd voor dit evenement, vormt ongetwijfeld één van de springplanken voor het ontwikkelen van een nieuw toeristisch beleid in Anderlecht. Bovenop de aanwezigheid van vele musea in ons gebied, karakteriseert onze gemeente zich door het naast elkaar bestaan van zeer gediversifieerde zones. De stedelijke zone met een dichte bevolkingsgraad wordt doorkruist door een industriële zone die een zware stempel op de geschiedenis heeft gedrukt. Deze twee zones grenzen aan een landelijke zone die een onvermoede rijkdom aan natuur bezit. Naast het Erasmushuis, een ware cultuurtempel, bewaart onze gemeente nog meer testamenten en palimpsesten uit vroegere tijden, die het waard zijn bekendheid te genieten bij onze medeburgers en het grote publiek. Met de wil om dit doel te bereiken, verbind ik me ertoe om in de schoot van onze gemeente een interactief en sterk cultureel en toeristisch beleid te ontwikkelen. Ideaal gelegen in het historische centrum van onze duizendjarige stadskern, vormt het Erasmushuis de parel aan de kroon van ons patrimonium. Historische getuige van de Anderlechtse zestiende eeuw, ontving dit huis in 1521 één van de grootste denkers van de mensheid: Desiderius Erasmus Roterodamus. Deze bekende humanist, gecharmeerd door de schoonheid van het platteland en het gematigd klimaat, vond in onze gemeente een plaats waar de sereniteit zijn gedachte en zijn werk beïnvloedde. Vandaag moeten wij dit historisch erfgoed bewaren, bejubelen en promoten. In deze moeilijke tijden waarin onze maatschappij geconfronteerd wordt met extremistische ideologieën, moeten wij naar deze geleerde refereren. Hij was één van de figuren die reeds in zijn tijd de goede verstandhouding tussen mensen met verschillende overtuigingen aanpreef. Deze osmose was voor hem de waarborg tot het overleven van de mensheid. Het sterfelijke lot van de mensheid was een alom aanwezige gedachte bij Erasmus. *Tempus fugit irreparabile*, de dood als vonk en vlam van het leven. Het is tot het volgen van deze weg en dit onderricht dat de humanist ons ook vandaag nog uitnodigt. Het is dus gepast om zijn bijdrage te gebruiken voor het welzijn van de mensheid door de democratische waarden zoals het altruïsme en het respect voor anderen - die al te vaak vergeten worden - aan te prijzen. Deze waarden waren alom aanwezig in het leven van Erasmus. Hij werkte onafgebroken 's morgens, maar hield zijn namiddagen vrij voor zijn vrienden. Samen genoten zij van de tuinen van zijn huis en van het Anderlechtse platteland. Het is dus met de overtuiging dat de essentie van het leven zich bevindt in het ontmoeten en het aanvaarden van de andere, dat ik met kracht en respect de herinnering aan deze grote denker steun: "Elk moment is uniek, maar de tijd wordt ons aangerekend".

L'attention, le désir, la passion du savoir.

Cvriosvs, cvpidvs, stvdiosvs

Nieuwsgierig, verlangend, leergierig.

In overleg met de gemeentelijke overheden van Anderlecht, werd beslist om naar aanleiding van het 75-jarige bestaan van het Erasmushuis een boek uit te geven met verschillende teksten in verband met de samenstelling van het Anderlechtse patrimonium en een patrimoniale tentoonstelling te organiseren rond het thema IJdelheid.

Deze tentoonstelling *Anatomie der IJdelheden* kadert binnen een denkpiste die het Erasmushuis reeds een tiental jaren volgt rond het thema van de rariteitenkabinetten. Sinds mijn aantreden als conservator in 1994, leken de rariteitenkabinetten mij een stimulerend studieobject binnen de context van een museografisch project van het Erasmushuis. De rariteitenkabinetten, voorlopers van de musea, verzamelden objecten die tot vier categorieën behoorden: de *artificialia*, objecten gerealiseerd door de mens (kunstwerken); de *naturalia* die schepsels en objecten uit de natuur verzamelen; de *exotica* die exotische planten en dieren voorstellen; en de *scientifica* gewijd aan wetenschappelijke instrumenten.

De grote rariteitenkabinetten hebben zich in Europa slechts gevormd in de jaren 1560-1570 na het overlijden van Erasmus. Maar het was één van zijn tijdgenoten, Albrecht Dürer, die te Nürnberg de eerste Wunderkammer oprichtte met *naturalia* en *artificialia* verzameld tijdens zijn reis door de Nederlanden in 1520. Vergeet niet dat Dürer van dit verblijf gebruik maakte om een portrettekening van Erasmus te maken, tussen twee tekeningen van walvissen in.

Pour fêter les 75 ans de la Maison d'Érasme, il a été décidé, en concertation avec les autorités communales d'Anderlecht, de commémorer l'événement en publiant un livre avec différents textes relatant la constitution du patrimoine anderlechtois, ainsi qu'en organisant une exposition patrimoniale autour du thème de la Vanité.

Cette exposition sur *l'Anatomie des Vanités* est un projet qui s'inscrit dans une réflexion menée depuis une dizaine d'années sur le thème des cabinets de curiosité. Dès mon entrée en fonction comme conservateur en 1994, il m'a semblé que les cabinets de curiosité étaient un objet de réflexion très stimulant dans le cadre du projet muséographique de la Maison d'Érasme. Ancêtres des musées, les cabinets de curiosité réunissaient des objets appartenant à quatre grandes catégories : les *artificialia*, les objets réalisés par l'homme (les œuvres d'art) ; les *naturalia* regroupant les créatures et objets naturels ; les *exotica* qui présentaient les plantes et animaux exotiques ; et les *scientifica* consacrés aux instruments scientifiques.

Si les grands cabinets de curiosité se constituent après le décès d'Érasme dans les années 1560-1570 en Europe, c'est un de ses contemporains, Albrecht Dürer, qui aménage à Nuremberg la première Wunderkammer avec les *naturalia* et *artificialia* collectés lors de son voyage dans les Pays-Bas en 1520. Rappelons qu'entre deux dessins de baleine, Dürer profita de ce séjour pour esquisser le portrait d'Érasme.

Ces cabinets de curiosité offrent, par la réunion de ces différents domaines du savoir, un objet d'analyse qui s'accorde avec ce qu'est devenue la Maison d'Érasme. Comme les cabinets de curiosité d'autrefois, cette dernière abrite à la fois un musée contenant des objets (des *artificialia*), un jardin qui permet d'observer et

d'étudier les simples (*naturalia*) et une bibliothèque qui met en œuvre les Mots et les choses, pour reprendre le titre d'un colloque de l'humaniste (*De rebus ac vocabulis*, 1527).

À l'époque moderne, le cabinet évoque un lieu retiré, de dimensions relativement réduites, à l'écart du monde, où l'on s'isole pour méditer ou étudier. Ce type de lieu doit beaucoup à la tradition de la vie monastique et n'est pas sans lien avec les représentations picturales de saint Jérôme, méditant dans sa cellule.

En 1997, une première exposition a été organisée par la Maison d'Érasme en France, dans le musée de Saint-Antoine l'Abbaye en Isère : *Érasme ou l'éloge de la curiosité à la Renaissance*. Cette exposition a permis de mener une enquête dans les ouvrages de botanique du XVI^e siècle, en compagnie du professeur Georges Mees, et de réaliser un premier jardin de simples en relation avec le corps d'Érasme.

Au retour de Saint-Antoine l'Abbaye, le jardin de simples du musée créé par René Pechère en 1989 a été réaménagé, puis rebaptisé *Jardin des maladies*. Dans ce jardin, nous avons réuni en 1998 une centaine de plantes utilisées par Érasme pour se guérir. L'intention était de dresser, au moyen des plantes, un portrait sensible d'Érasme ; donnant à voir comment l'humaniste avait vécu, resenti, et parfois souffert. Ce *Jardin des maladies* offre aux visiteurs, qui ont admiré dans la Maison les portraits célèbres de Dürer, d'Holbein ou de Van Dijck, un portrait intériorisé d'Érasme.

L'étape suivante de ce projet en 2000, l'aménagement du *Jardin philosophique*, a été tout à la fois botanique et artistique. L'architecte du paysage Benoît Fondu a aménagé un jardin contemporain qui prolonge le *Jardin des Maladies*. Il a été nommé *philosophique* en souvenir de ces jardins antiques où l'on se promenait entre amis, rencontrant tantôt un proverbe, tantôt une œuvre d'art, qui offrait l'occasion d'une discussion philosophique.

Ce jardin a ajouté au musée un lieu pour l'*otium*, cet état si particulier qui s'oppose au travail, et qui pour les Romains permettait d'être libre pour soi-même, et ce faisant, pour les autres. L'*otium* n'est pas le divertissement, mais plutôt un loisir actif, qui nous libère des contraintes du quotidien pour nous reconcentrer et vivre, sans chaînes. Ce projet a modifié profondément le musée, car il a été enrichi par la collaboration de quatre artistes contemporains de réputation internationale, Marie-Jo Lafontaine, Perejaume, Bob Verschuere et Catherine Beaugrand.

En 1997, une sculpture extraordinaire avait été exposée à Saint-Antoine l'Abbaye : une Ève anatomique du début du XVII^e siècle conservée dans une collection privée. Mais cette Ève n'était pas seule.

Door het bij elkaar brengen van de verschillende kennisdomeinen bieden deze rariteitenkabinetten een analyseobject aan dat aansluit bij wat het Erasmushuis geworden is. Zoals de rariteitenkabinetten eertijds, huisvest het huis een museum met objecten (*artificialia*), een tuin waarin men kruiden kan observeren en bestuderen (*naturalia*) en een bibliotheek die de *Woorden en de Dingen* aanwendt om het met de titel van een colloquium van de humanist te zeggen (*De rebus ac vocabulis*, 1527).

In de Nieuwe tijd roept het kabinet een idee op van een afgelegen plaats, vrij klein in omvang, ver weg van de wereld, waar men zich afzondert om te mediteren of te studeren. Dit soort plaats is veel verschuldigd aan de traditie van het monastieke leven en heeft ook te maken met de picturale voorstellingen van de H. Hiëronymus, mediterend in zijn cel.

Het Erasmushuis organiseerde in 1997 in Frankrijk, in het museum van Saint-Antoine l'Abbaye in Isère een eerste expositie: *Erasmus en de lof van de nieuwsgierigheid in de renaissance*. Deze tentoonstelling liet ons toe samen met professor Georges Mees opzoeken te doen in de botanische werken uit de XVI^e eeuw en een eerste kruidentuin aan te leggen die verband hield met het lichaam van Erasmus.

Terug uit Saint-Antoine l'Abbaye, werd de kruidentuin in 1989 ontworpen door René Pechère, heraangelegd en herdoopt tot *Tuin der ziekten*. In 1998 hebben wij in deze tuin een honderdtal planten samengebracht die door Erasmus werden gebruikt om te genezen. Het was de bedoeling om via de planten een gevoelig portret van Erasmus te brengen en te laten zien hoe de humanist heeft geleefd, gevoeld en soms geleden. Deze *Tuin der ziekten* geeft aan de bezoeker, die in het Erasmushuis de beroemde portretten van Dürer, Holbein of Van Dijck heeft bewonderd, een verinnerlijkt portret van Erasmus.

De volgende etappe in dit project (2000), namelijk de aanleg van de *Filosofische tuin*, was zowel botanisch als kunstzinnig. Landschapsarchitect Benoît Fondu heeft een hedendaagse tuin aangelegd die in het verlengde ligt van de *Tuin der ziekten*. Hij kreeg de naam *filosofisch* naar het voorbeeld van de antieke tuinen waarin men samen met vrienden wandelde en daarbij stootte op



een spreekwoord of een kunstwerk, wat dan weer aanleiding gaf tot een filosofische discussie. Deze tuin heeft aan het museum een plaats gegeven voor *otium*, deze bijzondere toestand die zich tegenover werken stelt, en die de Romeinen toeliet voor zichzelf en - door dit te doen - ook voor anderen vrij te zijn. *Otium* is niet het vertier, maar eerder een actieve vrijetijdsbesteding, die bevrijdt van onze dagelijkse beslommingen, om ons zonder banden opnieuw te concentreren en te leven. Dit project heeft het museum grondig veranderd. De samenwerking met vier hedendaagse artiesten met internationale faam (Marie-Jo Lafontaine, Perejaume, Bob Verschueren en Catherine Beaugrand) verrijkte het museum.

In 1997 werd te Saint-Antoine l'Abbaye een bijzonder beeld tentoongesteld: een anatomische Eva uit het begin van de xvii^{de} eeuw. Ze wordt bewaard in een privéverzameling. Maar deze Eva was niet alleen. Haar verzamelaar, een gynaecoloog gespecialiseerd in onvruchtbaarheid, heeft gedurende zijn hele leven een prachtige collectie opgebouwd rond de thema's voortplanting en dood. Het idee om deze verzameling in het museum te laten zien was groots opgezet en oud.

Vanité (putti). xvii^e siècle. Collection privée.

Ijdelheid (putti). xvii^{de} eeuw. Privéverzameling.

Son collectionneur, gynécologue spécialiste de l'infertilité, avait réuni tout au long de sa vie une collection magnifique autour du thème de l'enfantement et de la mort. Le projet de montrer cette collection au musée était grand et ancien. Il a mûri, ainsi que l'amitié qui nous lie au propriétaire de ces chefs-d'œuvre, et qui nous permet d'offrir aujourd'hui aux visiteurs un choix parmi les plus belles pièces de cette collection.

Assez rapidement, nous avons décidé avec le collectionneur d'organiser l'exposition autour du thème de la Vanité ; thème ancien, qui tire sa source des premières paroles de l'Écclésiaste : *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (« Vanité des vanités, tout est vanité »). Le but n'était pourtant pas de donner à cette exposition l'âcre saveur du dégoût du monde. Il était plus intéressant de présenter ce thème de la mort d'une façon jubilatoire. L'Ève anatomique présente la particularité d'être enceinte, et c'est dans la perspective de la vie que nous avons voulu inscrire cette exposition sur la Vanité qui montre de nombreuses représentations de la mort. Tout est dans un cercle.

Érasme portait au doigt un *memento mori*. Sur sa bague une intaille représentait le dieu Terminus, la mort. Pour l'humaniste, la présence de la mort n'était pas un rappel quotidien de la vanité des choses de ce monde. Au contraire, cette image était une invitation à ne pas oublier de profiter du temps qui nous est imparti. Souvent malade, Érasme savait qu'il devait exploiter chaque jour que le Créateur lui concédait. Il travaillait avec ardeur, mais de façon mesurée. À l'exception des moments où ses imprimeurs l'enchaînaient aux presses, Érasme se contentait de travailler généralement le matin, réservant l'après-midi aux amis, à la rédaction de son courrier, et aux jardins dont il pouvait avoir la jouissance.

Le dieu Terminus se retrouve d'une façon ambiguë dans sa devise *Concedo nulli* (« Je ne le cède à personne »). Nombre de ses contemporains lui ont reproché cette devise arrogante. L'humaniste n'a pas cessé de rappeler que ce n'était pas lui qui parlait, mais bien la mort qui ne le cède à personne, citant au passage Horace : *Mors ultima linea rerum est* (Epistula I, xvi, 79). Érasme devait pourtant s'amuser de cette confusion, lui qui n'a cédé devant personne et dont John Colet, son ami anglais, disait qu'il était *homo pro se*, car il n'appartenait à aucune faction : ni romaine ni luthérienne.

Érasme a écrit de nombreux textes sur la mort : la *Declamatio de morte* (1517), l'*Epistola de morte* (1523), quelques colloques (*Funus*, 1526 ; *Exsequia seraphica*, 1531, l'*Epicureus*, 1533) et finalement, deux ans avant de disparaître lui-même, un très beau traité pour se pré-

parer au grand départ, le *De preparatione ad mortem* (1534). Ces textes sont très différents les uns des autres, parfois satiriques comme les *Funérailles sérapiques*, parfois empreints de sagesse antique (l'humaniste est un grand admirateur de Sénèque) ou chrétienne, comme dans son dernier traité, dans lequel se manifeste une piété remplie d'humilité, loin des éclats littéraires des *Colloques*.

Grâce au conservateur du Musée d'Histoire naturelle de Tournai, Philippe Brunin, avec lequel nous avons déjà collaboré en 1997 à Saint-Antoine l'Abbaye, nous avons introduit une perspective différente sur la mort. Nous exposons sur le même pied les œuvres d'art et les animaux, comme des témoins identiques du passé. Des êtres vivants qui refusent le classement des espèces et la position de l'homme, responsable par délégation, de l'ordonnement de l'univers. Nous avons voulu le monter d'une façon un peu provocante dans la première partie de l'exposition, en confrontant une série d'oiseaux morts au crâne d'Érasme, comparant les dates où les animaux ont été identifiés pour la première fois avec celle de l'apparition sur terre de l'humaniste.

Il y avait, à côté du désir de montrer l'Ève anatomique, une autre sculpture qui nous hantait depuis longtemps : *Umbraculum* de Jan Fabre : une statue virevoltante d'un moine fait d'os humains. *Umbraculum* en latin renvoie à l'idée d'un lieu ombragé, comme on peut le lire chez Varron dans les *Res rustica* (I, 51, 2), où *umbracula* désignent des abris où les ouvriers se mettent à l'ombre pendant l'ardeur du jour. D'une façon figurée, *umbracula* a été mis en relation chez Cicéron avec les ombrages de l'école, et, de là, avec l'école elle-même. Plaute, qui ne manque jamais une occasion d'ironiser, a fait de l'*homo umbraticus* un boutiquier, un homme de bureau (*Curculio*, 556), tandis que Sénèque désigne sous ce terme les épicuriens qui vivent dans la mollesse (*De beneficiis*, IV, 2, 1). Mais c'est davantage l'emploi du mot chez Pline qui nous intéresse ici, car il emploie l'adjectif pour désigner ses lettres écrites à l'ombre de son cabinet, à loisir : *umbraticæ litteræ* (*Epistulæ*, IX, 2, 3). Le moine de Jan Fabre semble donc rechercher l'ombre pour trouver l'*otium*.

Poursuivant le travail botanique, nous avons envie d'associer à l'exposition un jardin de fleurs qui lui donne un parfum de Caravage. Nous avons la chance à Bruxelles d'accueillir depuis des années un fleuriste originaire de Normandie qui crée chaque jour des œuvres éphémères : Thierry Boutemy. Certains de ses bouquets pourtant ne se faneront jamais grâce à Sofia Coppola, qui les a filmés en 2006 à Versailles dans son film *Marie-Antoinette*. Avec les fleurs, comme avec les nuages, nous sommes obligés d'être dans



Het is gerijpt, net als de vriendschap die ons bindt met de eigenaar van deze meesterwerken, en die ons vandaag toelaat om een bloemlezing te laten zien van de mooiste stukken uit deze verzameling.

Vrij vlug hebben we samen met de verzamelaar beslist om een tentoonstelling te organiseren rond het thema van de Ijdelheid; een oud thema dat men terugvindt in de eerste woorden van de *Ecclesiastes*: *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (« Ijdelheid der ijdelheden, alles is ijdelheid »). Het lag echter niet in onze bedoeling om aan deze tentoonstelling een bittere smaak van afkeer van de wereld te geven. Het was interessanter om het thema van de dood op een jubelende manier voor te stellen. De anatomische Eva bezit het bijzondere kenmerk zwanger te zijn. Deze tentoonstelling over de Ijdelheid, die vele voorstellingen van de dood toont, maakt van het levensperspectief deel uit. Alles gebeurt in cirkels.

Erasmus droeg aan zijn vinger een *memento mori*. Zijn zegelring stelt de god Terminus voor, de dood. Voor de humanist was de aanwezigheid van de dood geen dagelijkse herinnering aan de ijdelheid van de wereldse dingen. Integendeel, dit beeld was een uitnodiging om niet te vergeten te genieten van de tijd die ons werd

toebedeeld. Erasmus, die vaak ziek was, wist dat hij elke dag die de Schepper hem toewees goed moest gebruiken. Hij werkte ijverig, maar met mate. Erasmus werkte over het algemeen alleen 's morgens, met uitzondering van de periodes waarin zijn drukkers hem aan de persen kluisterden. Hij reserveerde de namiddag voor zijn vrienden, zijn briefwisseling en een aangename wandeling in de tuin.

De god Terminus vindt men op een dubbelzinnige manier terug in zijn devies *Concedo nulli* (« Ik wijk voor niemand »). Velen van zijn tijdgenoten hebben hem dit arrogante devies kwalijk genomen. De humanist heeft er steeds opnieuw op gehamerd dat hij hier niet over zichzelf sprak, maar over de dood die voor niemand wijkt en hij citeert hierbij een passage uit Horatius: *Mors ultima linea rerum est* (Epistula I, xvi, 79). Erasmus moet nochtans plezier hebben gehad met deze verwarring, hij die voor niemand wijkt en waarvan John Colet, zijn Engelse vriend, zei dat hij een *homo pro se* was, want hij behoorde tot geen enkele partij: noch de Roomse noch de Lutherse.

Erasmus schreef verschillende teksten over de dood: de *Declamatio de morte* (1517), de *Epistola de morte* (1523), enkele colloquia (*Funus*, 1526; *Exsequia seraphica*, 1531, *Epicureus*, 1533) en ten slotte twee jaar voor zijn dood de *De præparatione ad mortem* (1534), een heel mooie verhandeling om zich voor te bereiden op zijn grote vertrek. Deze teksten zijn sterk verschillend, soms satirisch zoals *Een serafijnse begrafenis*, soms de stempel dragend van antieke (de humanist is een groot bewonderaar van Seneca) of christelijke wijsheid, zoals in zijn laatste verhandeling, waarin zich een vroomheid vervuld van nederigheid manifesteert, ver van de literaire uitlatingen in zijn *Colloquia*.

Dankzij de conservator Philippe Brunin van het Natuurhistorisch museum van Doornik, met wie we reeds hebben samengewerkt in 1997 te Saint-Antoine l'Abbaye, hebben we een ander perspectief op de dood geïntroduceerd. Wij plaatsen de kunstwerken en de dieren op één lijn, als identieke getuigenissen van het verleden. Levende wezens weigeren het klasement van de soorten en de positie van de mens, die het universum

l'instant présent, car dès que nous sommes distraits, la beauté s'envole. Fugace, elle nous tourne le dos si nous ne la regardons pas dans les yeux. La nature nous oblige à être en permanence en éveil, car ce que nous n'avons pu admirer aujourd'hui aura définitivement disparu demain.

Avec les fleurs de Thierry Boutemy, nous avons envie de montrer un tableau photographique de Marie-Jo Lafontaine : *Portrait d'un tueur*, une nature morte en hommage au Caravage et à sa corbeille de fruits conservée à la Bibliothèque de l'Ambrosienne de Milan. Finalement, il nous a semblé plus judicieux de choisir une autre de ses natures mortes pour la confronter avec le moine de Jan Fabre : *World wide web*, un réseau de serpents entremêlés qui dénonce cette toile censée nous libérer et qui, en réalité, nous touche d'autant mieux qu'elle nous enserre ; imitant ainsi la langue latine qui passe du verbe *stringere* (êtreindre), à l'adjectif *constrictus*, qui a donné constricteur, et qui décrit bien ces serpents qui retiennent dans leurs anneaux leurs victimes au point de les étouffer.

Cette exposition contient des objets qui se caractérisent par leur beauté extrême. Mais l'expérience de la beauté qui est à l'œuvre dans chacune de ces pièces n'est pas là pour nous détourner de celle-ci. Plusieurs des *Vanités* qui sont exposées présentent un double visage, idéal et putride. La petite tête de putti montre une face d'ange et ce qui en demeure, après que la mort ait exécuté son office. Comment regarder ces objets aujourd'hui : avec effroi ? délectation ? Nous aimerions plutôt qu'on les considère à la fois comme des témoignages du passé et des visions du futur. Comme si leur dualité nous enserrait et nous obligerait à nous situer dans un présent toujours plus impérieux : écartelés entre une beauté illusoire et une déchéance inéluctable, obligés de vivre avec le maximum d'intensité le moment présent.

Alexandre Vanautgaerden

Conservateur - Conservator

een ordening heeft opgelegd. In het eerste deel van de tentoonstelling willen wij dit op een ietwat provocerende manier laten zien door een reeks dode vogels te confronteren met de schedel van Erasmus en door de data waarop de vogels voor de eerste keer werden geïdentificeerd te vergelijken met de datum van het verschijnen van de humanist op aarde.

Er bestond, naast het verlangen om de anatomische Venus te tonen, een ander beeldhouwwerk dat ons sinds lang achtervolgde: *Umbraculum* van Jan Fabre. Het is een wervelend beeld van een monnik gemaakt uit menselijke beenderen. *Umbraculum* in het Latijn verwijst naar het idee van een schaduwrijke plaats, zoals we dat kunnen lezen bij Varro in zijn *Res rusticae* (1, 51, 2). Hierin zijn *umbracula* schuilplaatsen waar de arbeiders zich in de schaduw terugtrekken tijdens de hitte van de dag. Figuurlijk werd *umbracula* bij Cicero in verband gebracht met de lommer op school en vandaar met de school zelf. Plautus, die geen gelegenheid voorbij laat gaan om te ironiseren, maakte van de *homo umbraticus* een kruidenier, een klerk (*Curculio*, 556). Seneca daarentegen duidt met deze term de Epicureeërs aan die in gemoedsrust leven (*De beneficiis*, IV, 2, 1). Maar het is veeleer het gebruik van het woord bij Plinius dat ons hier interesseert, want hij duidt met dit adjectief de brieven aan die hij op zijn gemak in de schaduw van zijn werkkabinet schrijft: *umbraticae litterae* (*Epistulae*, IX, 2, 3). De monnik van Jan Fabre lijkt de schaduw op te zoeken om *otium* te vinden.

Het botanische werk verder zettend, wensten wij aan de tentoonstelling een bloementuin toe te voegen met een vleugje parfum van Caravaggio. Wij hebben het geluk hier bij ons in Brussel al jaren een bloemist uit Normandië te gast te hebben: Thierry Boutemy. Elke dag creëert hij vluchtige werken. Sommige van zijn boeketten zullen nooit verwelken dankzij Sofia Coppola, die ze in 2006 gefilmd heeft te Versailles voor haar film *Marie-Antoinette*. Met de bloemen, zoals met de wolken, zijn wij verplicht om op het moment zelf aanwezig te zijn, want van zodra we verstrooid zijn, verdwijnt de schoonheid. Vluchtig als ze is, draait ze ons haar rug toe als we haar niet in de ogen kijken. De natuur verplicht ons voortdurend waakzaam te zijn,

want wat we vandaag niet hebben kunnen bewonderen, zal morgen definitief verdwenen zijn.

Samen met de bloemen van Thierry Boutemy, wens-ten wij een fotografisch werk van Marie-Jo Lafontaine te laten zien: *Portrait van een moordenaar*, een stilleven ter ere van Caravaggio en zijn mand met fruit bewaard in de Ambrosiaanse Bibliotheek te Milaan. Uiteindelijk leek het ons juist om een ander stilleven van Marie-Jo Lafontaine te kiezen om het te confronteren met de monnik van Jan Fabre: *World wide web*, een aantal in elkaar kronkelende slangen die dit doek bezwaren terwijl het ons zou moeten bevrijden. In werkelijkheid raakt het ons des te meer, naarmate het ons insluit. Het imiteert zo de Latijnse taal die over het woord *stringere* (snoeren), komt tot het adjectief *constrictus* (dichtgesnoerd), wat deze slangen die hun slachtoffers wurgen goed beschrijft.

Deze tentoonstelling bevat objecten die gekarakteriseerd worden door hun buitengewone schoonheid. Maar de ervaring van de schoonheid die aan het werk is in elk van deze stukken is er niet om ons ervan weg te draaien. Vele tentoongestelde IJdelheden tonen een dubbel gezicht, ideaal en rottend. Het kleine puttihoofd toont ons een engelachtige zijde en aan de andere kant wat ervan overblijft wanneer de dood zijn werk heeft gedaan. Hoe moeten we vandaag naar deze objecten kijken: met afgrijzen ? genot ? Wij zouden eerder willen dat men ze beschouwt als getuigenissen van het verleden en als visioenen van de toekomst. Alsof hun dualiteit ons omknelt en ons dwingt ons in een heden te plaatsen dat steeds meer autoritair is: verscheurd tussen een denkbeeldige schoonheid en een onontkoombaar verval, verplicht om te leven met een zo groot mogelijke intensiteit op het moment zelf.

Vertaling:

Kathleen Leys, adjunct-conservator.







De la femme démontable à l'art cadavérique Van demonteerbare vrouw tot kadaverkunst

Au début des Temps modernes, des représentations anatomiques en trois dimensions apparaissent en Europe, constituant un nouveau genre d'art figuratif. À la différence des statues ordinaires, où seul l'extérieur du corps est visible, ces œuvres polychromes, réalisées le plus souvent en cire et parfois démontables, exposent au regard les parties internes de l'organisme de l'homme et de la femme. La finalité scientifique et didactique s'y associe au thème de la Vanité pour fournir le prétexte – en particulier lorsque ce sont des figures féminines que l'on met en scène – à une délectation morose pouvant être définie comme une *pornographie macabre*. À la fin du XVI^e siècle, un nouveau cap est franchi avec l'invention d'un véritable *art cadavérique*, où ce sont les corps humains eux-mêmes, et non plus des reproductions se voulant réalistes, qui fournissent la matière des compositions anatomiques.

In het begin van de Nieuwe Tijd ontstaat in Europa een nieuw genre van figuratieve kunst met driedimensionale anatomische voorstellingen. Deze polychrome werken zijn meestal in was uitgevoerd en demonteerbaar. Waar bij gewone beeldhouwwerken enkel de buitenkant wordt getoond, laten deze beelden de inwendige delen van het vrouwelijke en mannelijke organisme zien. Het wetenschappelijke en didactische doel associeert zich met het thema ijdelheid als voorwendsel voor een trieste geneugte die men kan definiëren als *macabere pornografie*, zeker wanneer het gaat om de uitbeelding van vrouwelijke figuren. Op het einde van de XVII^e eeuw wordt een nieuwe drempel overschreden met de uitvinding van een echte *kadaverkunst*, waar het echte menselijke lichamen zijn, en niet meer de gewenste realistische reproducties, die de materie leveren voor deze anatomische composities.



En examinant les origines et le développement de ces représentations, on voit se révéler une véritable tradition cachée, longtemps considérée comme marginale, et tombée en désuétude jusqu'à ce que de récentes productions artistiques, très controversées, lui donnent une nouvelle actualité. Au-delà de la vieille question des limites morales de l'expression artistique, la fascination que ces œuvres suscitent met en lumière la trouble séduction que le corps et la mort exercent sur une société qui rêve par ailleurs de s'en affranchir.

— I —

« Ô FEMME, MONCEAU D'ENTRAILLES ! »

Beaucoup de gens croient encore de nos jours que la science anatomique n'aurait pris son essor, en se fondant sur l'observation directe (et plus précisément sur la dissection de cadavres humains), qu'à l'époque de ce qu'il est convenu d'appeler la Renaissance, mettant ainsi fin à de nombreux siècles d'obscurantisme et de rejet chrétien du corps. Or les historiens des sciences ont établi depuis longtemps que, contrairement à une légende tenace, l'Église médiévale ne s'opposait nullement à la pratique des dissections, et que celle-ci débuta dès la seconde moitié du XIII^e siècle dans les milieux universitaires et à la cour des papes. Au début du XIV^e siècle, l'Italien Mondino de' Liuzzi, professeur à l'université de Bologne – très en pointe dans ce domaine –, achevait le premier traité moderne d'anatomie humaine (*Anathomia*, 1316), qui se présentait comme un manuel pratique, divisé en quatre « journées » correspondant aux étapes successives de la dissection complète d'un cadavre humain.

Ce qui se développe véritablement à la Renaissance, en revanche, d'abord en Italie puis dans le reste de l'Europe, est l'engouement pour l'anatomie. Celle-ci n'est plus une spécialité exclusivement réservée aux médecins ; elle concerne aussi les artistes (peintres et sculpteurs), qui obtiennent le droit, non seulement d'assister aux dissections opérées dans les facultés de médecine, mais de s'y exercer eux-mêmes ; et elle intéresse les gens ordinaires, à l'intention desquels on organise, une ou deux fois par an, des séances publiques de dissection (payantes) qui attirent beaucoup de monde. Pourquoi une telle soif de connaissances anatomiques, un tel désir d'explorer l'intérieur du corps ?

Wanneer we de oorsprong en de ontwikkeling van deze voorstellingen bestuderen, ontdekken we een waarlijk verborgen traditie, die lange tijd als marginaal werd beschouwd. Ze raakte in onbruik totdat zeer omstreden recente artistieke producties deze opnieuw in de actualiteit brachten. Los van de oude vraag omtrent de morele grenzen van de artistieke expressie, plaatst de fascinatie die deze werken oproepen de troebele verleiding onder de aandacht die het lichaam en de dood uitoefenen op een maatschappij die er langs de andere kant van droomt om er zich van los te maken.



« O vrouw, stapel ingewanden ! »

Vele mensen geloven tot op de dag van vandaag dat de anatomische wetenschap slechts zo'n opgang heeft gemaakt in de periode die men de renaissance is gaan noemen, zich baserend op directe observatie (en meer precies op de dissectie van menselijke kadavers). Op die manier maakte, volgens hen, de renaissance een eind aan vele eeuwen obscurantisme en het christelijke verwerpen van het lichaam. Maar de geschiedschrijvers van de wetenschappen hebben reeds lang vastgesteld (en dit in tegenstelling tot een hardnekkige legende) dat de middeleeuwse kerk zich niet tegen de praktijk van de dissecties verzette en dat deze praktijk reeds een aanvang nam vanaf de tweede helft van de XIII^{de} eeuw in de universitaire kringen en aan het hof van de pausen. In het begin van de XIV^{de} eeuw voltooide de Italiaan Mondino de' Liuzzi, professor aan de universiteit van Bologna – heel vooruitstrevend op dit gebied –, het eerste moderne traktaat over de menselijke anatomie (*Anathomia*, 1316). Het werd geschreven als een praktische handleiding, onderverdeeld in vier « dagen » die overeenkwamen met de opeenvolgende etappes bij een volledige dissectie van een menselijk kadaver.

Wat zich daarentegen wel in de renaissance ontwikkelt, eerst in Italië en dan in de rest van Europa, is de beleving voor de anatomie. Dit is niet meer een specialiteit exclusief gereserveerd voor de geneesheren; ze is ook van belang voor de kunstenaars (schilders en beeldhouwers), die het recht verkrijgen om de dissecties die worden uitgevoerd in de faculteiten geneeskunde bij te wonen, maar ook om ze daar zelf uit te voeren. De anatomie wekt de interesse op van de gewone mens voor wie men één of twee maal per jaar openbare zittingen met dissecties organiseert (tegen betaling), wat veel volk trekt. Vanwaar die grote honger naar anatomische kennis, vanwaar zo'n verlangen om de binnenkant van het lichaam te ontdekken?



Un élément de réponse se trouve sans doute dans la vieille image de l'homme-microcosme qui refléurit chez d'innombrables auteurs du XV^e et du XVI^e siècle, en particulier dans les célèbres pages du discours de Jean Pic de la Mirandole (*Oratio*, 1486) qui s'ouvre sur l'éloge de cette « grande merveille », cet « être décidément admirable » qu'est l'homme, de façon si éloquente qu'il fut intitulé après sa mort *Discours sur la dignité de l'homme* (*Oratio de dignitate hominis*). Selon cette conception, l'homme n'est pas seulement le centre et le but de la création du monde – Dieu avait créé l'homme à son image, cela, tous les chrétiens le savaient –, mais il est également un microcosme (un monde en miniature) dans lequel on peut voir le résumé et le fondement du macrocosme (l'univers). Il devient dès lors légitime de s'intéresser à la figure humaine par et pour elle-même : non seulement sous le rapport de l'âme, mais aussi du corps, dont la perfection et l'harmonie chantent la gloire de Dieu. Au XVI^e siècle, l'étude de l'homme commence à constituer une discipline nouvelle, l'*anthropologie*, traitant de la dignité et de la vanité de l'homme et de la femme, ainsi que de l'histoire des hommes et des femmes illustres.





En outre, notamment à la suite de l'épidémie de peste noire qui ravagea l'Europe au milieu du XIV^e siècle, la période que l'historien néerlandais Johan Huizinga a joliment appelée « l'automne du Moyen Âge » – et qui ne fait qu'un, en réalité, avec la Renaissance – est une époque où le spectacle de la mort est omniprésent, comme l'attestent les thèmes iconographiques de la « danse macabre » et du « triomphe de la Mort », alors très répandus. À côté des Ève, des Vénus et des Vierges Marie, la peinture et la sculpture du temps regorgent de cadavres en putréfaction et de squelettes grimaçants, surtout (mais pas seulement) dans les pays du Nord. À l'église Saint-Pierre de Bar-le-Duc, par exemple, on peut voir sur la tombe de René de Chalon, prince d'Orange, une statue réalisée en 1547 par le sculpteur français Ligier Richier : elle représente un cadavre à demi décomposé tendant vers le ciel, au creux de sa main gauche, son propre cœur qu'il vient d'arracher de sa poitrine. L'exaltation de la dignité de l'homme est ainsi constamment confrontée à la contemplation de sa déchéance et de sa mort ; le *memento mori* chrétien – « rappelle-toi que tu es mortel » – met l'accent sur la représentation de la mort physique pour mieux rabaisser l'orgueil humain.

C'est, très schématiquement, sur cet arrière-plan culturel qu'apparaissent les théâtres d'anatomie. La première mention connue d'un dispositif de ce genre – un théâtre démontable, en bois – se trouve dans la *Description du corps humain, ou Anatomie*, du médecin vénitien Alessandro Benedetti (*Historia corporis humani sive Anatomice*, Venise, 1502). Le premier théâtre d'anatomie permanent – toujours en bois – fut construit à Padoue en 1584, puis reconstruit en 1594. Le nom même du lieu où elle se pratiquait, un « théâtre », illustre l'ambiguïté de l'anatomie, à la fois enseignement et spectacle. Significativement, les concepteurs du théâtre anatomique de Padoue, l'anatomiste Girolamo Fabrizi d'Acquapendente et le théologien Paolo Sarpi, lui ont donné la forme d'un œil, étagé en gradins concentriques. La dissection est en effet une *autopsie*, mot grec signifiant que l'on « voit de ses propres yeux » de quoi est fait le corps humain.

p. 18, 20, 21, 22, 23, 25

Ève démontable, début XVII^e siècle. Collection privée.

Demonteerbare Eva, begin XVII^e eeuw. Privéverzameling.



Een deel van het antwoord bevindt zich waarschijnlijk in het oude beeld van de 'mens als microkosmos' die bij talloze auteurs van de XV^{de} en XVI^{de} eeuw aanwezig, in het bijzonder in de beroemde pagina's van de redevoering van Pico della Mirandola (*Oratio*, 1486) die aanvangt met de grote lofzede op dit « grote wonder », dit « waarlijk bewonderenswaardig wezen », de mens. Vanwege dit prachtige eerste gedeelte kreeg het werk postuum de titel *Over de waardigheid van de mens* (*Oratio de dignitate hominis*). Volgens deze opvatting is de mens niet alleen het centrum en het doel van de schepping der aarde – God heeft de mens naar zijn model geschapen, dat wisten de christenen – maar is de mens eveneens een microkosmos (een wereld in miniatuur) waarin men de korte inhoud en de grondslag van de macrokosmos kan zien (het universum). Vanaf dat ogenblik is het legitiem om, door en voor de figuur zelf, interesse te betonen voor de menselijke figuur: niet alleen wat betreft de ziel, maar ook wat betreft het lichaam. De perfectie en de harmonie van dit lichaam bezingen de glorie van God. In de XVI^{de} eeuw start de studie van de mens een nieuwe discipline, de antropologie, handelend over de waardigheid en de ijdelheid van de man en de vrouw, evenals over de geschiedenis van beroemde mannen en vrouwen.





Ève nue. Allemagne, xvi^e siècle. Collection privée.

Naakte Eva. Duitsland, xvi^e eeuw. Privéverzameling.

Daarenboven is deze periode een tijd waarin het spektakel van de dood overal aanwezig is, mede door het feit dat Europa in het midden van de xiv^e eeuw zwaar door een pestepidemie werd getroffen. De Nederlandse historicus Johan Huizinga heeft deze periode zo mooi « Herfsttij der middeleeuwen » genoemd, een periode die in feite één geheel vormt met de renaissance. De iconografische thema's in de dodendans (« danse macabre ») en in de « Triomf van de dood » zijn wijd verbreide getuigen van deze aanwezigheid. Naast Eva's, Venussen en Maria's, is er een overvloed aan schilder- en beeldhouwkunst van kadavers in ontbinding en verwrongen skeletten, vooral (maar niet alleen) in de Noordelijke landen. In de Sint-Pieterskerk in Bar-le-Duc bijvoorbeeld, kan men het graf zien van René van Chalon, prins van Oranje. Het grafbeeld werd gerealiseerd door de Franse beeldhouwer Ligier Rigier in 1547. Het stelt een half ontvleesd skelet voor dat naar de hemel reikt en in zijn linkerhand zijn hart vasthoudt dat hij net uit zijn borst heeft gerukt. Het verheerlijken van de waardigheid van de mens wordt hierdoor voortdurend geconfronteerd met de beschouwing over zijn eigen verval en over zijn dood; het christelijke *memento mori* – « gedenk te sterven » – legt het accent op de voorstelling van de fysieke dood om de menselijke trots naar beneden te halen.

Dat is, heel schematisch, de culturele achtergrond waartegen de anatomische theaters ontstaan. De eerste vermelding van een dergelijke opstelling – een demonteerbaar theater, in hout – bevindt zich in *Beschrijving van het menselijk lichaam, of Anatomie*, van de Venetiaanse arts Alessandro Benedetti (*Historia corporis humani sive Anatomice*, Venetië, 1502). Het eerste permanente anatomische theater – nog steeds in hout – werd te Padua gebouwd in 1584, herbouwd in 1594. De naam zelf van de plaats waar de anatomie werd bedreven, « theater », illustreert de dubbelzinnigheid van de anatomie, namelijk zowel onderwijs als spektakel. De ontwerpers van het anatomische theater te Padua, de anatoom Girolamo Fabrizi d'Acquapendente en de theoloog Paolo Sarpi hebben het theater veelbetekenend de vorm van een oog gegeven, met verdiepingen in de vorm van concentrische rijen. De dissectie is in feite een *autopsie*, een Grieks woord dat betekent « kijk met je eigen ogen » waaruit het menselijk lichaam bestaat.

In het centrum van dit soort optische trechter « lag het lijk uitgestrekt op een tafel bedekt met een zwart laken. Langs elke kant van de tafel waren kandelaars opgesteld, enige bron van verlichting van het amfithéater. Het vage licht van de kaarsen weerspiegelde op de mozaïek die het plafond versierde en verlichte op deze manier de hoger liggende niveaus. Rond de tafel namen naast de professor en zijn assistenten, personiteiten van de universiteit plaats, notabelen uit Padua en Venetië, evenals enkele beroemde genodigden. Op de smalle rijen stonden de studenten opeengepakt » (*Les Siècles d'or de la médecine : Padoue, xv^e-xviii^e siècles*, p. 106-108). Aan de hand van deze beschrijving ziet men dat de studenten in de geneeskunde waarschijnlijk het minst gunstig geplaatst waren om iets te zien, wat aan toont dat zij niet de belangrijkste doelgroep van deze publieke dissecties waren.



Au centre, donc, de cette espèce d'entonnoir optique, « le cadavre était allongé sur une table et couvert de drap noir. De chaque côté de la table étaient disposés des chandeliers, unique source d'éclairage de l'amphithéâtre. La lumière indécise des bougies se reflétait sur la mosaïque qui décorait le plafond et éclairait ainsi les niveaux supérieurs. Autour de la table, outre le professeur et ses assistants, prenaient place des personnalités de l'université, des notables de Padoue et de Venise, ainsi que quelques invités illustres. Sur les gradins étroits, debout, s'entassaient les étudiants » (*Les Siècles d'or de la médecine : Padoue, xv^e-xviii^e siècles*, p. 106-108). On voit d'après cette description que les étudiants en médecine étaient sans doute les moins bien placés pour y voir quelque chose, ce qui montre qu'ils n'étaient pas les principaux destinataires de ces dissections publiques.

« Des aristocrates, des notables locaux, des ecclésiastiques, des curieux venaient usuellement à l'amphithéâtre anatomique, où les séances de dissection attiraient souvent des foules. Le public était particulièrement nombreux lors des démonstrations sur des corps de femmes. [...] La "belle démonstration", au dire de Pierre Dionis [*L'Anatomie de l'homme...*, Paris, 1690], celle des "parties de la génération de la femme", attisait davantage la curiosité des spectateurs. Empressement excusable, selon l'anatomiste, "tant à cause que les anatomies des femmes sont plus rares que celles des hommes, que parce qu'il n'y a rien de si naturel à l'homme que de vouloir savoir où et comment il a été formé". Du coup, les recettes augmentaient considérablement : à Amsterdam, la dissection d'un cadavre féminin pouvait rapporter une somme exceptionnellement élevée, dépassant les 300 florins, c'est-à-dire 50 % de plus que la moyenne » (Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*, p. 242).

Vieille femme décharnée. France, xviii^e siècle. Collection privée.

Uitgemergelde oude vrouw. Frankrijk, xviii^e eeuw. Privéverzameling.



« Aristocraten, plaatselijke notabelen, geestelijken en nieuwsgierigen kwamen gewoonlijk naar het anatomische amfiteater, waar de dissecties vaak grote menigten aantrokken. Het publiek was buitengewoon talrijk aanwezig wanneer het ging om demonstraties op vrouwenlichamen. [...] Deze “mooie demonstratie”, naar het oordeel van Pierre Dionis [*L’Anatomie de l’homme...*, Parijs, 1690], van de “delen van de voortplanting van de vrouw”, wakkerde de nieuwsgierigheid van de toeschouwers extra aan. Een te verontschuldigen gretigheid, volgens de anatoom, “zowel omdat de dissecties van vrouwen zeldzamer waren dan deze van mannen, als omdat er niets natuurlijker is voor de man dan te willen weten waar en hoe hij gevormd is”. Bijgevolg stegen de inkomsten behoorlijk: in Amsterdam kon de dissectie van een vrouwelijk lijk een uitzonderlijk hoog bedrag opleveren, dat de 300 florijnen oversteeg, dit wil zeggen 50 % meer dan het gemiddelde » (Rafael Mandressi, *Le Regard de l’anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*, p. 242).

Zoals tijdens terechtstellingen en folteringen, waar de menigte verzot op was, kan men veronderstellen dat « de schrik en het medelijden » opgewekt door deze anatomische demonstraties de gelegenheid schiepen tot een collectieve katharsis, dit wil zeggen een « zuivering van de passies » (volgens het concept van Aristoteles over theater), in het sterk geritualiseerde kader van een plechtige ceremonie gezamenlijk georganiseerd door de gemeentelijke autoriteiten en de faculteit geneeskunde.

Buiten deze ceremonieën was het niet gemakkelijk om op legale wijze voldoende lijken te verwerven om aan de behoefte van de studenten in de geneeskunde en de artiesten te voldoen. Vaak verdoezelde men dit tekort aan lijken via illegale weg om clandestiene dissecties uit te voeren. In elk geval kwam de vlugge ontbinding van het lichaam dit alles niet ten goede. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de illustraties van de verhandelingen over anatomie (verluchte manuscripten, gravures in drukwerken) een onmisbaar instrument waren voor de dissecties.

Comme lors des exécutions ou des supplices dont les foules raffolaient, on peut supposer que « la terreur et la pitié » suscitées par les démonstrations d’anatomie fournissaient l’occasion d’une catharsis collective, c’est-à-dire d’une « purification des passions » (selon la conception aristotélicienne du théâtre), dans le cadre fortement ritualisé d’une cérémonie solennelle organisée conjointement par les autorités municipales et par la faculté de médecine. En dehors de ces cérémonies, il n’était pas facile de se procurer des cadavres en nombre suffisant pour satisfaire aux besoins des étudiants en médecine et des artistes tout en respectant les procédures légales, et l’on palliait souvent la pénurie de cadavres en recourant à des moyens illégaux pour réaliser des dissections clandestines.



Horloge. Cuivre doré. Allemagne, XVII^e siècle.

Collection privée.

Horloge. Verguld koper. Duitsland, XVI^e eeuw.

Privéverzameling.

Dans tous les cas, la décomposition rapide des corps n'arrangeait rien. Il n'est donc pas étonnant que les illustrations des traités d'anatomie (enluminures des manuscrits, gravures des imprimés) aient constitué le complément indispensable des dissections ; il serait d'ailleurs plus exact de dire que c'étaient les dissections, événements relativement rares, qui devaient constituer la confirmation des illustrations. Et l'on utilisait aussi des mannequins pour les démonstrations anatomiques, en particulier des écorchés masculins et des femmes démontables.

À ma connaissance, les deux plus anciens spécimens conservés de ces femmes démontables datent du XVII^e siècle. Le premier est un modèle réduit, en ivoire, qui se trouve aujourd'hui au Musée historique national de l'art sanitaire, à Rome. De provenance germanique, cette figurine mesure une quinzaine de centimètres de long, la partie thorax-abdomen s'ouvre, et l'on peut observer la position du fœtus (amovible) dans l'utérus (également amovible). Quand elle est refermée, on voit au premier coup d'œil qu'il s'agit d'une femme enceinte : elle a de gros seins et un gros ventre. De toute évidence, la finalité de ce mannequin était l'enseignement de l'obstétrique.

Le second spécimen, lui aussi de provenance germanique et réalisé, semble-t-il, au début du XVII^e siècle, mais de facture incomparablement plus complexe et raffinée que la petite femme enceinte en ivoire, est une élégante statue de bois polychrome, grandeur nature (1m 40), en position debout. Elle est conservée à Gand dans une collection privée et a été maintes fois exposée, notamment au musée de la Maison d'Érasme, comme on peut le voir dans le présent volume. Ici aussi, la partie thorax-abdomen s'ouvre pour révéler la configuration des organes intérieurs, tous amovibles (poumons, cœur, estomac, foie, utérus) ; une fois les organes enlevés, la colonne vertébrale et les côtes apparaissent. L'utérus contient un fœtus, lui aussi amovible. La calotte crânienne, enfin, s'ouvre comme un couvercle, permettant l'examen du cerveau.

Ce type de figure porte aujourd'hui le nom générique de « Vénus anatomique », mais une telle appellation, comme je le montrerai plus loin, n'est pas pertinente avant la fin du XVIII^e siècle. Dans le cas qui nous occupe, nous n'avons pas affaire à une Vénus, mais à une Ève, immédiatement reconnaissable aux feuilles de vigne dont elle est ceinte. On devrait donc parler d'une « Ève anatomique » : appelons-la, faute d'informations plus précises, l'Ève de Gand, d'après son lieu de conservation actuel. Dans son contexte

Het zou trouwens correcter zijn om te stellen dat de dissecties, een vrij zeldzaam evenement, de bevestiging moesten vormen van de illustraties. En men gebruikte mannequins voor het uitvoeren van de dissecties, meer bepaald mannelijke spierpoppen en demonteerbare vrouwen.

Voor zover ik weet dateren de twee oudste exemplaren van deze demonteerbare vrouwen uit de XVII^{de} eeuw. Het eerste is een verkleind model in ivoor. Dit bevindt zich vandaag in het nationaal medisch historisch museum van de sanitaire kunst te Rome. Dit beeldje is ongeveer 15 cm lang en van Germaanse oorsprong. Het borst-buik gedeelte opent zich en men kan de positie van de foetus in de buik aanschouwen. Als ze gesloten is, ziet men onmiddellijk dat het om een zwangere vrouw gaat: ze heeft grote borsten en een dikke buik. Het is duidelijk dat deze mannequin bedoeld was voor het onderwijzen van de verloskunde.

Het tweede exemplaar, eveneens van Germaanse oorsprong en naar het schijnt gerealiseerd in het begin van de XVII^{de} eeuw, is van een totaal andere makelij. Het is vele malen complexer en geraffineerder dan de kleine zwangere vrouw in ivoor. Het is een elegant beeld in gepolychromeerd hout, levensgroot (1m40), rechtopstaand. Het wordt bewaard in een privécollectie te Gent en werd reeds verschillende malen tentoongesteld, ondermeer nu hier in het Erasmushuis zoals blijkt uit dit volume. Ook hier opent het borst-buik gedeelte om de ligging van de inwendige organen te onthullen (longen, hart, maag, lever, baarmoeder); wanneer de ingewanden verwijderd zijn, verschijnen de ruggengraat en de ribben. De baarmoeder bevat een foetus, die ook verwijderd kan worden. En het schedeldak gaat open als een deksel en laat ons toe om de hersenen te onderzoeken.

Dit type van figuren wordt vandaag aangeduid met de soortnaam « Anatomische Venus », maar, zoals ik later zal aantonen, is een dergelijke benaming niet adequaat vóór het einde van de XVIII^{de} eeuw. Voor wat ons beeld betreft, gaat het hier niet om een Venus, maar om een Eva, onmiddellijk herkenbaar aan de vijgenbladeren die haar omgorden. We moeten dus eigenlijk spreken over een « Anatomische Eva » : laten we haar, bij gebrek aan meer

gedetailleerde informatie, de Eva van Gent noemen naar haar huidige bewaarplaats. In haar originele context werd deze Eva vergezeld van een Adam. Ik kan hier de kenmerken niet van geven omdat ik het bestaan van een dergelijk beeld enkel ken via geruchten (het zou zich in een privéverzameling bevinden). De twee mannequins hingen met haken aan het plafond van het anatomische amfiteater waarvoor ze ontworpen waren. Bij demonstraties werden ze naar beneden gehaald.

Het model van de demonteerbare vrouw bestond al in de medische iconografie, zeker sinds het begin van de xvi^e eeuw. In een uitgave van de anatomische verhandeling van Mondino te Lyon, gepubliceerd in 1531, vinden we een houtgravure die een staande vrouw voorstelt. Ze kijkt naar de toeschouwer en met haar rechterarm heft ze een voile op die haar van kop tot teen bedekte om haar buik te laten zien zoals in een dissectie; met haar elegant uitgestrekte linker wijsvinger wijst ze haar baarmoeder aan, die uit haar buik is genomen en op een tafel werd geplaatst. Het is een enorme baarmoeder, wat er duidelijk op wijst dat de vrouw in verwachting is. De uitvoering van de gravure is middelmatig, maar we hebben hier het prototype van een vrouwelijke mannequin waar meteen al het accent werd gelegd op het « specifieke verschil » van de vrouw: de uterus met de foetus die hij verondersteld wordt te dragen.

De kenmerken van de demonteerbare vrouw die van bij het begin werden vastgelegd, zullen nog nauwelijks veranderen: het betreft een zwangere vrouw, mooi en jong, van wie de buik (altijd) en het hoofd (soms) kan worden geopend. En men stelt van bij de aanvang een seksuele differentiatie vast binnen de anatomische mannequins: de mannen zijn meestal spierpoppen, het zogenaamde “écorché” model (eventueel demonteerbaar), terwijl de vrouwen nooit als dusdanig worden voorgesteld; aan hun uiterlijk aspect wordt niet geraakt.

De noden van de pedagogie leggen voor een deel een dergelijke voorstellingscode en zijn eeuwenlange voortbestaan uit. Men zou kunnen denken dat het voor het aanleren van de anatomie niet nodig was om de vrouw altijd mooi en jong voor te stellen. Een lelijke vrouw of een vrouw op rijpere leeftijd, in elk geval niet

originel, cette Ève était accompagnée d'un Adam, dont je ne peux préciser les caractéristiques car je n'en connais l'existence que par ouï-dire (il serait aujourd'hui conservé dans une collection privée). Les deux mannequins étaient suspendus par des crochets au plafond de l'amphithéâtre d'anatomie pour lequel ils avaient été conçus, d'où on les faisait descendre lors des démonstrations.

Le modèle de la Femme démontable existait déjà dans l'iconographie médicale, au moins depuis le début du xvi^e siècle. Dans une édition du traité d'anatomie de Mondino publiée à Lyon en 1531, on trouve en effet une gravure sur bois représentant une femme debout, regardant le spectateur tandis qu'elle soulève de son bras droit un voile qui la couvre de la tête aux pieds, pour révéler son ventre ouvert comme dans une dissection ; elle désigne avec l'index de sa main gauche, élégamment tendu, son utérus, sorti de son ventre et posé sur une table. L'utérus est énorme, ce qui montre clairement que la femme est enceinte. La gravure est médiocrement exécutée, mais nous avons ici le prototype du mannequin féminin où d'emblée l'accent est mis sur la « différence spécifique » de la femme : l'utérus, avec le fœtus qu'il est censé contenir.

Fixées dès le départ, les caractéristiques de la Femme démontable ne varieront plus guère : il s'agit d'une femme enceinte, jeune et belle, dont le ventre (toujours) et la tête (parfois) s'ouvrent. Et l'on constate d'emblée une différenciation sexuelle dans les mannequins anatomiques : les hommes sont le plus souvent des écorchés (éventuellement démontables), tandis que les femmes ne sont jamais représentées de la sorte ; leur aspect extérieur reste intact.

Les nécessités de la pédagogie expliquent en partie l'existence d'un tel code de représentation et sa permanence à travers les siècles. On pourrait penser que, pour l'apprentissage de l'anatomie, il n'était nullement nécessaire que la femme représentée fût toujours jeune et belle ; une femme laide ou d'âge mûr, en tout cas non conforme aux canons esthétiques de la Renaissance, pouvait être tout aussi instructive, et sans doute beaucoup plus proche de l'apparence réelle des corps féminins qu'il était possible de disséquer. Ceux-ci, comme on l'a vu plus haut, étaient plus rares que les corps masculins, car les facultés de médecine n'avaient le droit d'utiliser que les cadavres de criminels exécutés ou de vagabonds : il fallait donc se débrouiller avec ce qu'on avait sous la main. Mais précisément, les mannequins anatomiques n'avaient pas pour fonction de représenter des individus ordinaires. Sous les traits d'Adam et d'Ève, ils devaient illustrer le type idéal de l'Homme et de la Femme.



*Vain est le salut de l'homme, vain est son tourment, tout est vain :
l'espoir, la vie, le sort, la beauté, la gloire, la vertu, la richesse.*

**VANA SALVS
HOMINIS VANVS
LABOR,
OMNIA VANA,
SPES, VITA, SORS,
SPECIES,
GLORIA, VIRTVS,
OPES**

*Ijdel is het welzijn van de mens, ijdel is het zwoegen, alles is ijdel, hoop, leven,
lotsbestemming, schoonheid, glorie, deugd en rijkdom.*

overeenkomstig de esthetische canons van de renaissance, kon even instructief zijn en stond waarschijnlijk veel dichter bij de vrouwelijke lichamen die men in werkelijkheid kon ontleden. Zoals we hierboven reeds aangestipt hebben, waren deze zeldzamer dan de mannelijke lichamen, omdat de faculteiten geneeskunde enkel de toelating hadden om de lijken van geëxecuteerde criminelen of zwervers te gebruiken: men moest zich dus behelpen met wat er voorhanden was. Maar de anatomische mannequins hadden niet tot doel gewone individuen uit te beelden. Met hun gelaatstrekken van Adam en Eva moesten zij het ideale type van de Man en de Vrouw illustreren.

De beroemde Brusselse anatoom Andreas Vesalius had het reeds duidelijk gesteld in zijn boek *Over de bouw van het menselijk lichaam* (*De humani corporis fabrica*, Bazel, 1543): het lichaam dat wordt gebruikt bij anatomische demonstraties diende « zo evenwichtig mogelijk te zijn en van een gemiddelde leeftijd, zodat het als referentiepunt kan dienen voor de andere lichamen » – de gewone lichamen, die men alle dagen kan zien – « net zoals het beeld van Polyclites », embleem van de perfecte proporties van een gezond individu. Aan de hand van de ideale norm zal men de speciale gevallen kunnen beoordelen, en indien deze norm zich bijna nooit voordoet bij de lichamen die men werkelijk ontleed, kan deze daarentegen volwaardig worden gerealiseerd in een anatomisch beeld. Vandaar de vormelijke perfectie van de Eva van Gent en, zoals men kan veronderstellen, van de Adam die haar vergezelde.

Maar er moet nog een andere factor in overweging worden genomen om zich volledig rekenschap te geven van de samenstelling van deze figuren: het contrast tussen de gladde harmonieuze schoonheid van de buitenkant van de vrouw, en het realisme zonder franjes van de organen die ze bevat; een contrast dat aan geen enkel medisch doel beantwoordt – en dat trouwens niet geldt voor de man, die gewoonlijk zonder huid wordt voorgesteld om de plaatsing van de spieren te kunnen aanschouwen. Het gaat in feite om een pure waanvoorstelling, afgestemd op een les christelijke moraal. De « vreselijke moraliteit », zoals Baudelaire het zou gezegd hebben, die geacht werd

Le célèbre anatomiste bruxellois André Vésale, dans sa *Fabrique du corps humain* (*De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543), l'avait expressément indiqué : le corps servant de support aux démonstrations anatomiques devrait toujours être « le plus équilibré possible et d'âge moyen, de façon à pouvoir y rapporter les autres corps » – les corps ordinaires, ceux que l'on peut voir tous les jours – « comme à la statue de Polyclète », emblème des proportions parfaites de l'individu sain. C'est à partir de la norme idéale que l'on pourra juger des cas particuliers, et si cette norme ne se retrouve presque jamais dans les cadavres réellement disséqués, elle peut être en revanche pleinement réalisée dans une statue anatomique : d'où la perfection formelle de l'Ève de Gand et, on peut le supposer, de l'Adam qui l'accompagnait.

Mais un autre facteur doit être pris en considération pour rendre pleinement compte de la composition de ces figures : le contraste entre la beauté lisse, harmonieuse, de l'enveloppe extérieure de la femme, et le réalisme sans fioritures des organes qu'elle contient ; un contraste qui ne répond à aucune finalité médicale – et qui d'ailleurs ne joue pas dans le cas de l'homme, volontiers représenté sans sa peau pour donner à voir la disposition des muscles. Il s'agit en réalité d'un pur fantôme, assorti d'une leçon de morale chrétienne. La « terrible moralité », comme aurait dit Baudelaire, censée se dégager de ces femmes démontables (et qui correspond à la nature même du personnage d'Ève), me paraît être celle-ci : l'idéal féminin, sa séduction corporelle, ne sont qu'apparence ; la femme n'est en définitive qu'un sac d'organes, un appareil reproducteur entouré de viscères, ne différant en rien de ceux que l'on peut voir à l'étal des tripiers. Le cri de dégoût de Rimbaud (*Les Sœurs de charité*, 1871) : « Ô femme, monceau d'entrailles ! », résume parfaitement l'effet obtenu.

Ce thème était déjà présent dans la littérature religieuse médiévale. Ainsi, une légende pseudo-biographique concernant le mystique catalan Raymond Lulle (le Docteur illuminé, mort en 1315) raconte comment celui qui avait été dans sa jeunesse un chevalier fanfaron et turbulent, amateur de jolies femmes, se convertit à la vie dévote : alors qu'il poursuivait de ses assiduités une belle dame qui se refusait à lui, celle-ci, pour le décourager, souleva le tissu lui cachant la poitrine et révéla un sein rongé d'une horrible tumeur. Lulle, terrorisé, s'enfuit, jurant de ne plus se consacrer qu'à l'amour divin. Dans cet *exemplum* édifiant, la déformation due à la maladie est considérée comme un avertissement divin révélant la vanité de la beauté, derrière laquelle se cache la vraie nature, diabolique et

La mort. Ivoire (d'après une gravure extraite de l'ouvrage
De humani corporis fabrica de Vésale, 1543). Fin XVI^e siècle. Collection privée.
De dood. Ivoor (naar een gravure uit *De humani corporis fabrica* van Vesalius, 1543).
Eind XVI^e eeuw. Privéverzameling.



zich te ontdoen van deze demonteerbare vrouwen (en die overeenkomt met de natuur zelf van het personage Eva), lijkt me de volgende te zijn: het vrouwelijke ideaal en haar lichamelijke verleiding zijn enkel schijn; de vrouw is uiteindelijk maar een zak met organen, een voortplantingswerktuig omringd door ingewanden, in niets verschillend van deze die men kan zien op de toonbank van de orgaanvleesverkopers. De kreet van afgrijzen van Rimbaud (*Les Sœurs de charité*, 1871): « O vrouw, stapel ingewanden ! », vat kort het verkregen effect samen.

Dit thema is reeds aanwezig in de middeleeuwse religieuze literatuur. Zo bestaat er een pseudo-biografische legende over een Catalaanse mysticus Ramón Lull (de verlichte Dokter, gestorven in 1315). Ze vertelt hoe hij in zijn jeugd een opschepperig en onstuimig ridder was geweest en een liefhebber van mooie vrouwen en hoe hij zich tot het devote leven heeft bekeerd. Toen hij namelijk een mooie dame lastig viel met zijn opdringerigheid en deze zich niet wilde laten overtuigen, deed zij om hem te ontmoedigen de stof omhoog die haar borst bedekte. Daarop kwam er een borst te voorschijn aangetaast door een vreselijk gezwel. De geschrokken Lull maakt zich uit de voeten en zweert zich nog enkel toe te leggen op de goddelijke liefde. In dit stichtelijk *exemplum* wordt de misvorming door de ziekte beschouwd als een goddelijke waarschuwing die de ijdelheid van de duivelse en bedrieglijke schoonheid van het vrouwelijke lichaam blootlegt, waarachter de echte natuur zich verschuilt. Het gebaar waarmee de vrouw haar kledingstuk opheft voor Lull is exact hetzelfde gebaar als dat van de vrouw die de binnenkant van haar buik ontsluit op de gravure uit 1531 die ik hierboven heb beschreven, wat me erg betekenisvol lijkt.

Het dubbelzinnige karakter van de vrouwelijke figuren, toegespitst op de ingewanden en het voortplantingsorgaan komt duidelijk voor op een reeks houtgravures die de verhandeling *Over de dissectie van de delen van het menselijk lichaam* (*De dissectione partium corporis humani*, Parijs, 1545) van Charles Estienne illustreren. De artiest, Jean Jollat, heeft de erotische gravures van Jacopo Caraglio hergebruikt. Deze gravures illustreerden « de liefdes van de goden », waar verschillende godinnen uit de oudheid

hun intimiteit tonen. Hij heeft er nog een andere aan toegevoegd, geïnspireerd door het Heilige Schrift. Deze stelt Bethsabée voor die bespied wordt door David. Al deze naakten, « gekarakteriseerd door de spreiding van de benen vereist door de gynaecologie en de pornografie », konden makkelijk worden « veranderd in mannequins voor de geneeskunde mits toevoegingen », de voortplantingsorganen detaillierend, een echte « medische verwijdering van de ingewanden » uitgevoerd door de xylografie, waar « het verlangen verdwaalt in een doolhof van ingewanden » (Benjamin Rifkin, *L'Anatomie humaine : cinq siècles de sciences et d'arts*, p. 20).

Vanaf het moment dat er sprake is van een voorstelling van de Vrouw, onderscheidt het thema van de anatomische IJdelheid zich moeilijk van een medische pornografie met vage omtrekken. Maar laten we terugkeren naar de Eva van Gent. Eenmaal we bekomen zijn van de verrassing dat ze demonteerbaar is, eenmaal we vastgesteld hebben dat, na het verwijderen van alle organen die de holtjes vulden, er enkel de huid, het skelet en de ledematen overblijven, wat doen we dan ? We zetten de organen opnieuw op hun plaats, sluiten de doos, en de vrouw verschijnt opnieuw, nog altijd glimlachend, zonder iets van haar schoonheid te hebben verloren. De demonteerbare Vrouw bewerkstelligt op deze manier een waanvoorstelling – typisch mannelijk, lijkt me – van almachtigheid: via de nabootsing van een mooie en van gezondheid blakende vrouw, die men naar hartelust van haar ingewanden kan ontdoen (vermits zij altijd het leven uitstraalt), beleeft men een plezier waar men niet kan voor uitkomen, namelijk een soort van symbolische ontwijding, die op een zekere manier alle voordelen geeft van een dissectie en zonder de nadelen.

Vue de l'exposition / Tentoonstelling

trompeuse, du corps féminin. Le geste de la dame soulevant son vêtement devant Lulle est exactement le même que celui de la femme dévoilant l'intérieur de son ventre dans la gravure de 1531 que j'ai décrite plus haut, ce qui me paraît très significatif.

Le caractère équivoque des figures féminines centrées sur les viscères et l'appareil reproducteur apparaît nettement dans une série de gravures sur bois illustrant le traité *De la dissection des parties du corps humain* (*De dissectione partium corporis humani*, Paris, 1545) de Charles Estienne. L'artiste, Jean Jollat, avait recyclé des gravures érotiques de Jacopo Caraglio illustrant « les amours des dieux », où diverses déesses antiques exhibaient leur intimité, et en avait ajouté une autre, inspirée de l'Écriture sainte, représentant Bethsabée épiée par David. Tous ces nus, « caractérisés par l'écartement des cuisses exigé par la gynécologie et la pornographie », pouvaient être aisément « convertis en mannequins de médecine grâce à des insertions » détaillant les organes de la génération, véritable « éviscération médicale » opérée par la xylographie, où « le désir se perd dans un dédale viscéral » (Benjamin Rifkin, *L'Anatomie humaine : cinq siècles de sciences et d'arts*, p. 20).

Dès qu'il est question de représenter la Femme, le thème de la Vanité anatomique se distingue malaisément d'une pornographie médicale aux contours assez flous. Mais revenons à l'Ève de Gand. Une fois passée la surprise de la découvrir démontable, une fois que l'on a constaté qu'après avoir enlevé tous les organes qui remplissaient les cavités du thorax, de l'abdomen et de la tête, il ne reste plus que la peau, le squelette et les membres, que fait-on ? On remet les organes en place, on referme la boîte, et la femme réapparaît, toujours aussi souriante, sans avoir rien perdu de sa beauté. La Femme démontable met ainsi en œuvre un fantasme – typiquement masculin, me semble-t-il – de toute-puissance : à travers le simulacre d'une femme belle et pleine de santé, que l'on peut éviscérer à loisir sans jamais la tuer (puisqu'elle présente toujours l'apparence de la vie), on éprouve l'inavouable plaisir d'une sorte de profanation symbolique, offrant, en quelque sorte, tous les avantages de la dissection sans en avoir aucun des inconvénients.





Comme une fleur obscène

La Femme démontable connaîtra son apogée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, grâce au perfectionnement d'une technique permettant d'aller beaucoup plus loin dans la reproduction des détails anatomiques que la sculpture sur bois ou sur d'autres matériaux : la céroplastie, art du moulage en cire. Pour comprendre l'émergence de cette technique, il faut se représenter les problèmes concrets auxquels se heurtaient les anatomistes lorsqu'ils effectuaient des démonstrations : d'une part, l'écoulement des liquides corporels gênait considérablement l'examen ; d'autre part – même si les dissections n'avaient lieu qu'en hiver, pour d'évidentes raisons de conservation –, la décomposition des parties molles du corps constituait un obstacle insurmontable, si bien qu'une dissection complète était pratiquement impossible à réaliser sur un seul cadavre. L'étudiant en médecine Félix Platter a raconté une séance d'anatomie à laquelle il avait assisté, le 10 novembre 1555, à Montpellier, « où l'on disséqua une vieille femme morte d'apoplexie. En lui ouvrant les os du crâne et l'enveloppe du cerveau, la cervelle s'échappa comme de la bouillie d'amidon et inonda le visage. »

On s'efforça donc de mettre au point des méthodes de préservation des tissus et des organes, par dessiccation ou par immersion dans l'alcool. Mais ces préparations anatomiques, dites « naturelles », présentaient l'inconvénient majeur de modifier la consistance et la couleur des parties conservées ; on pouvait partiellement y suppléer par l'injection de diverses substances (j'y reviendrai plus loin). Ce fut toutefois l'invention de préparations anatomiques « artificielles », par moulage en cire, qui permit de surmonter cet obstacle de la façon la plus commode, facilitant de surcroît l'observation sous tous les angles des pièces reproduites.

La céroplastie, pratiquée depuis le XV^e siècle pour réaliser des masques mortuaires, devint un art macabre à part entière à la fin du XVII^e, sous l'impulsion de l'abbé sicilien Gaetano Zummo (ou Zumbo), qui commença sa carrière en réalisant de petits « théâtres de cire » montrant des amoncellements de cadavres, des corps déformés par la souffrance, la putréfaction, la peste, la syphilis... Les œuvres de Zummo, véritables tours de force de l'expressionnisme baroque, suscitèrent un étonnement admiratif, et le marquis de Sade s'extasia, dans son *Voyage d'Italie* (1775), sur ces compositions où l'« on peut observer les différentes gradations de la dissolution, depuis le cadavre du jour [c'est-à-dire celui d'un homme à peine mort] jusqu'à celui que les vers ont totalement dévoré. [...]

*Après l'homme le ver, après le ver la puanteur, l'horreur,
ainsi tout homme disparaît en tant qu'homme.*

POST HOMINEM
VERMIS
POST VERMEM
FCETOR ET HORROR
SIC IN NON
HOMINEM VERTITVR
OMNIS HOMO

*Na de mens, de worm, na de worm stank en ontzetting,
zo verandert elke mens in een niet-mens.*



Vanité (moine). XVI^e siècle. Collection privée.

IJdelheid (monnik). XVI^e eeuw. Privéverzameling.

ALS EEN OBSCENE BLOEM

De demonteerbare vrouw zal haar hoogtepunt kennen in de tweede helft van de xviii^{de} eeuw, dankzij het perfectioneren van een techniek die toeliet om veel verder te gaan in de reproductie van de anatomische details dan een beeldhouwwerk in hout of andere materialen: het vervaardigen van wassen beelden, de kunst van het afgietsel in was. Om het verschijnen van deze techniek te begrijpen, moet men zich de concrete problemen inbeelden waarop de anatomen stootten wanneer ze demonstraties gaven. Enerzijds was het wegvloeien van de lichaamsvochten heel vervelend voor het onderzoek; anderzijds – zelfs indien de dissecties enkel plaatsvonden in de winter, omwille van evidente bewaringsredenen –, vormde de decompositie van de zachte delen van het lichaam een onoverkomelijk obstakel, in die mate dat een volledige dissectie op één enkel lijk praktisch onmogelijk was.

L'impression est si forte que les sens paraissent s'avertir mutuellement. On porte naturellement la main au nez sans s'en apercevoir en considérant cet horrible détail [c'est-à-dire le caractère horriblement détaillé de la composition], qu'il est difficile d'examiner sans être rappelé aux sinistres idées de la destruction et par conséquent à celle, plus consolante, du Créateur. » La finalité religieuse de ces Vanités, exhibant impitoyablement la désagrégation des corps, est ici clairement énoncée, non sans quelque ironie de la part d'un auteur qui se considérait comme un ennemi du christianisme.

C'est à Gênes, en association avec le chirurgien français Guillaume Desnoues, que Zummo (mort en 1701) moula ses premières « têtes anatomiques » sur des crânes réels partiellement disséqués. La céroplastie se développa ensuite considérablement, tant en France qu'en Italie, où ses deux principaux foyers, au xviii^e et au xix^e siècle, furent Florence et Bologne. La technique de réalisation différait légèrement : à Bologne, la cire était appliquée sur de véritables os, tandis qu'à Florence toutes les parties étaient en cire.



Écorché au sablier (Tödlein). Allemagne, ca 1670. Collection privée.

Spierspoper met zandloper (Tödlein). Duitsland, ca. 1670.

Privéverzameling.



Écorché dansant (Tödlein). Allemagne, xvii^e siècle. Collection privée.

Dansende spierpop (Tödlein). Duitsland, xvii^{de} eeuw.

Privéverzameling.





Mais dans tous les cas, on procédait en enduisant les pièces à reproduire, fraîchement extraites du cadavre, d'une fine couche de plâtre permettant d'obtenir un moule, dans lequel on coulait de la cire, ou plus précisément un mélange de cires, de résines et de colorants ; le mélange n'était pas peint en surface mais coloré dans la masse, ce qui garantissait la permanence des couleurs, qui se sont effectivement maintenues telles quelles jusqu'à nos jours.

Chaque céroplasticien avait sa formule, qu'il conservait jalousement. Il fallait mouler les organes un par un, puis assembler les moulages obtenus, soit sur des os humains montés avec du fil de fer (selon la technique de Bologne), soit sur une armature elle-même réalisée en cire (selon la technique de Florence). La procédure, extrêmement longue et minutieuse, nécessitait l'exploitation de très nombreux cadavres ; la reproduction d'un corps humain complet exigeait des milliers d'heures de préparation. Pour les parties extérieures, on implantait dans la cire, un à un, de véritables cheveux, de véritables cils et autres pilosités, ainsi que des yeux de verre, ce qui donnait aux cires anatomiques une puissance d'illusion qu'aucune statue de bois ou de pierre ne pouvait égaler.

Le premier grand nom de l'école bolonaise de céroplastie fut Ercole Lelli, auquel le pape Benoît XIV commanda en 1742 la réalisation d'une série de huit figures anatomiques, grandeur nature, aujourd'hui exposées au Musée des cires anatomiques de l'université de Bologne. Il y avait tout d'abord Adam et Ève, nus (en cire, non démontables), suivis de quatre écorchés (toujours en cire) faisant apparaître les couches musculaires successives de l'homme, et enfin deux squelettes, d'homme et de femme.

Au milieu du XVIII^e siècle, donc, la tradition des Adam et Ève anatomiques, dont j'ai évoqué les commencements, se perpétuait. Ce n'est que dans les années 1780 que l'appellation « Vénus anatomique » s'imposa, grâce au Florentin Clemente Susini, qui exécuta durant cette décennie trois statues féminines grandeur nature, en cire, où le personnage représenté n'était plus Ève mais Vénus. Deux de ces statues sont conservées au Musée d'histoire naturelle de l'université de Florence, une autre au Musée des cires anatomiques de Bologne. La première et la plus connue, réalisée en collaboration avec l'anatomiste Felice Fontana, représente une jeune femme à la longue chevelure brune, étendue sur le dos, les yeux fermés, entièrement nue à l'exception d'un collier de perles. La partie thorax-abdomen s'ouvre, et tous les organes internes sont démontables, par couches successives, d'une façon

De student in de geneeskunde Felix Platter vertelt over een anatomische sessie waaraan hij op 10 november 1555 te Montpellier heeft deelgenomen, « waar men een oude vrouw opensneed die gestorven was aan een beroerte. Bij het openen van het schedelbeen en het omhulsel van de hersenen, vloeiden de hersenen weg als een brij van zetmeel en overspoelden het gelaat. »

Men leverde dus een inspanning om bewaaringsmethodes voor de weefsels en organen op punt te stellen, door uitdroging of door onderdompeling in alcohol. Maar deze, zogenaamd « natuurlijke », anatomische bereidingen hadden het grote nadeel dat ze de samenstelling en de kleur van de bewaarde delen wijzigden. Men kon dit gedeeltelijk goedmaken door het injecteren van verschillende substanties (ik kom hier later nog op terug). Het was echter de uitvinding van anatomische « artificiële » bereidingen via afgietsels in was, die toeliet om deze obstakels op de meest geschikte manier te overwinnen, en daarbij de observatie van de reproducties vanuit alle hoeken te vergemakkelijken.

Het vervaardigen van wassen beelden, een praktijk die bestond sinds de xv^{de} eeuw om dodenmaskers te realiseren, wordt een macabere kunst op zich op het einde van de xvii^{de} eeuw onder impuls van de Siciliaanse priester Gaetano Zummo (of Zumbo). Hij begon zijn carrière met het vervaardigen van kleine « wassen theaters » die opeengestapelde kadavers toonden en lichamen misvormd door het lijden, verrotting, de pest, syfilis... De werken van Zummo, echte krachttoeren van barok expressionisme, roepen een bewonderende verbazing op. Markies de Sade raakte in zijn *Voyage d'Italie* (1775) helemaal in vervoering door deze composities « waar men de verschillende stappen van ontbinding kan aanschouwen, vanaf het dagverse kadaver [dit wil zeggen van een man die nog maar net dood is] tot het stadium waarin de wormen het totaal hebben verslonden. [...] De indruk is zo sterk dat de zintuigen elkaar lijken te waarschuwen. Men brengt natuurlijk de hand aan de neus wanneer men dit vreselijke detail aanschouwt [met name het verschrikkelijk gedetailleerde karakter van de compositie], en men geeft er zich geen rekenschap van dat het moeilijk is om te onderzoeken zonder te denken

aan de sinistere ideeën van de verwoesting en bijgevolg aan de meer troostende idee van de Schepper. » Het religieuze doel van deze IJdelheden toont zonder medelijden de ontbinding van het lichaam, wat hier duidelijk uitgedrukt wordt, niet zonder ironie van de auteur die zichzelf als een vijand van het christendom zag.

Het is te Genua, in samenwerking met de Franse chirurg Guillaume Desnoues, dat Zummo (gestorven in 1701) zijn eerste « anatomische hoofden » heeft vervaardigd op maat van echte schedels die gedeeltelijk ontleed waren. De techniek voor het vervaardigen van wassen beelden ontwikkelde zich vervolgens in belangrijke mate, zowel in Frankrijk als in Italië, waar de twee belangrijkste centra in de XVIII^{de} en XIX^{de} eeuw Firenze en Bologna waren. De technieken waren ietwat verschillend: in Bologna werd de was op echte beenderen aangebracht, terwijl in Firenze alle delen in was waren. Maar in beide gevallen besmeerde men de te reproduceren stukken, vers van het lijk genomen, met een fijne laag pleaster. Dit resulteerde in een vorm, waarin men was goot, of meer bepaald een mengeling van was, hars en kleurstoffen. De mengeling werd niet aan de oppervlakte maar in zijn geheel geverfd. Dit waarborgde de permanentie van de kleuren, die inderdaad tot op de dag van vandaag zo behouden bleven.

Elke vervaardiger van wassen beelden had zijn formule, die hij angstvallig bewaarde. Er moest van elk van de organen apart een vorm worden gemaakt. Daarna werden de verkregen vormen samengebracht, ofwel op menselijke beenderen die gemonteerd waren met ijzerdraad (volgens de techniek van Bologna), ofwel op een geraamte gerealiseerd in was (volgens de techniek van Firenze). Deze buitengewoon lange en minutieuze procedure vereiste het gebruik van vele lijken. De reproductie van een volledig menselijk lichaam vroeg duizenden uren voorbereiding. Aan de buitenkant plantte men één voor één echte haren, echte wimpers en andere beharing in de was, evenals glazen ogen, wat aan de anatomische wassen beelden een verbeeldingskracht gaf die door geen enkel beeld in hout of steen geëvenaard kon worden.



La mort, à la faux et à l'arc. Allemagne, XVII^e siècle. Collection privée.

De dood met zeis en boog. Duitsland, XVII^{de} eeuw. Privéverzameling.





Ercole Lelli was de eerste grote naam van de school van Bologna voor het vervaardigen van wassen beelden. Paus Benedictus XIV bestelde in 1742 een reeks van acht anatomische figuren op ware grootte. Vandaag worden deze tentoongesteld in het museum van de anatomische wassen beelden van de universiteit van Bologna. Als eerste waren er Adam en Eva, naakt (in was, niet demonteerbaar), daarna volgden er vier spierpoppen (nog altijd in was) die de opeenvolgende lagen spieren van de mens lieten zien, en tenslotte twee skeletten, van een man en van een vrouw.

In het midden van de XVIII^{de} eeuw dus, bleef de traditie (waarvan ik de aanvang heb uiteengezet) van de anatomische Adam en Eva levendig. Het is pas in de jaren 1780 dat de benaming « Anatomische Venus » zich opdroeg, dank zij de Florentijn Clemente Susini, die in dit decennium drie vrouwelijke wassen figuren op ware grootte vervaardigde. Het voorgestelde personage

beaucoup plus élaborée que chez l'Ève de Gand, révélant finalement l'utérus qui contient, conformément à la tradition, un fœtus. Comme dans le cas de l'Ève de Gand et des autres Vénus anatomiques de la fin du XVIII^e siècle, on ne s'aperçoit pas de l'extérieur que la femme est enceinte : il faut l'avoir ouverte et démontée pour s'en rendre compte. Cette Femme démontable fut appelée, en jouant sur les mots, « la Vénus des médecins » (*la Venere de' medici*). En effet, le grand-duché de Toscane, dont faisait partie Florence, était gouverné par la dynastie des Médicis ; or l'une des pièces les plus célèbres de leurs collections d'art antique était une statue du I^{er} siècle av. J.-C., couramment appelée « la Vénus des Médicis » (*la Venere de' Medici*). À une majuscule près, les deux statues ont exactement le même nom, ce qui indique à quel point l'œuvre du céroplasticien Susini frappa les esprits, puisqu'elle pouvait soutenir la comparaison avec un chef-d'œuvre de la statuaire antique.

Les historiens qui l'ont étudiée ont montré sa ressemblance avec une statue du Bernin (Lorenzo Bernini), le célèbre sculpteur et architecte du XVII^e siècle, auteur de la fameuse *Sainte Thérèse en extase* ; Susini aurait pris pour modèle la figure féminine ornant le tombeau de la bienheureuse Ludovica Albertoni. Voici ce que dit de la Vénus des médecins un historien italien, Francesco Paolo De Ceglia, dans un récent article : « Comme celui de son aïeule baroque, son corps est étendu, la tête légèrement inclinée, mais c'est surtout dans l'expression du visage, entre agonie et extase, que les deux statues renvoient à une inspiration commune. À l'instar de la vierge du Bernin, la non-vierge de Susini paraît saisie dans l'acte de mourir et, comme elle, trahit une sorte d'orgasme mal dissimulé. La Vénus semble jouir de sa propre souffrance. Elle invite l'observateur à admirer ses tendres chairs et à "entrer" en elle, pour extraire de son ventre un morceau après l'autre. Son attitude faussement pudique excite l'amour profane. Le collier de perles qui lui ceint le cou – qui a aussi pour fonction de dissimuler l'entaille sous sa gorge – est un indice de lascivité. Il émane de la Vénus une sensualité contagieuse. »

Le fait est qu'elle a laissé une forte impression, tant sur les contemporains que sur les générations successives. La peintre française Élisabeth Vigée-Lebrun, par exemple, qui la vit en avril 1792, écrit dans ses *Souvenirs* (1835-1837) : « Cette vue me fit une impression telle que je fus sur le point de me trouver mal. Pendant plusieurs jours il me fut impossible de ne pas y penser, au point que je ne pouvais voir quelqu'un sans lui ôter mentalement les vêtements et la peau. Tout cela me mit dans un odieux état de nervosité. »





Crâne. (xvii^e) siècle. Bois.
Collection privée.
Schedel. (xvii^{de}) eeuw. Hout.
Privéverzameling.

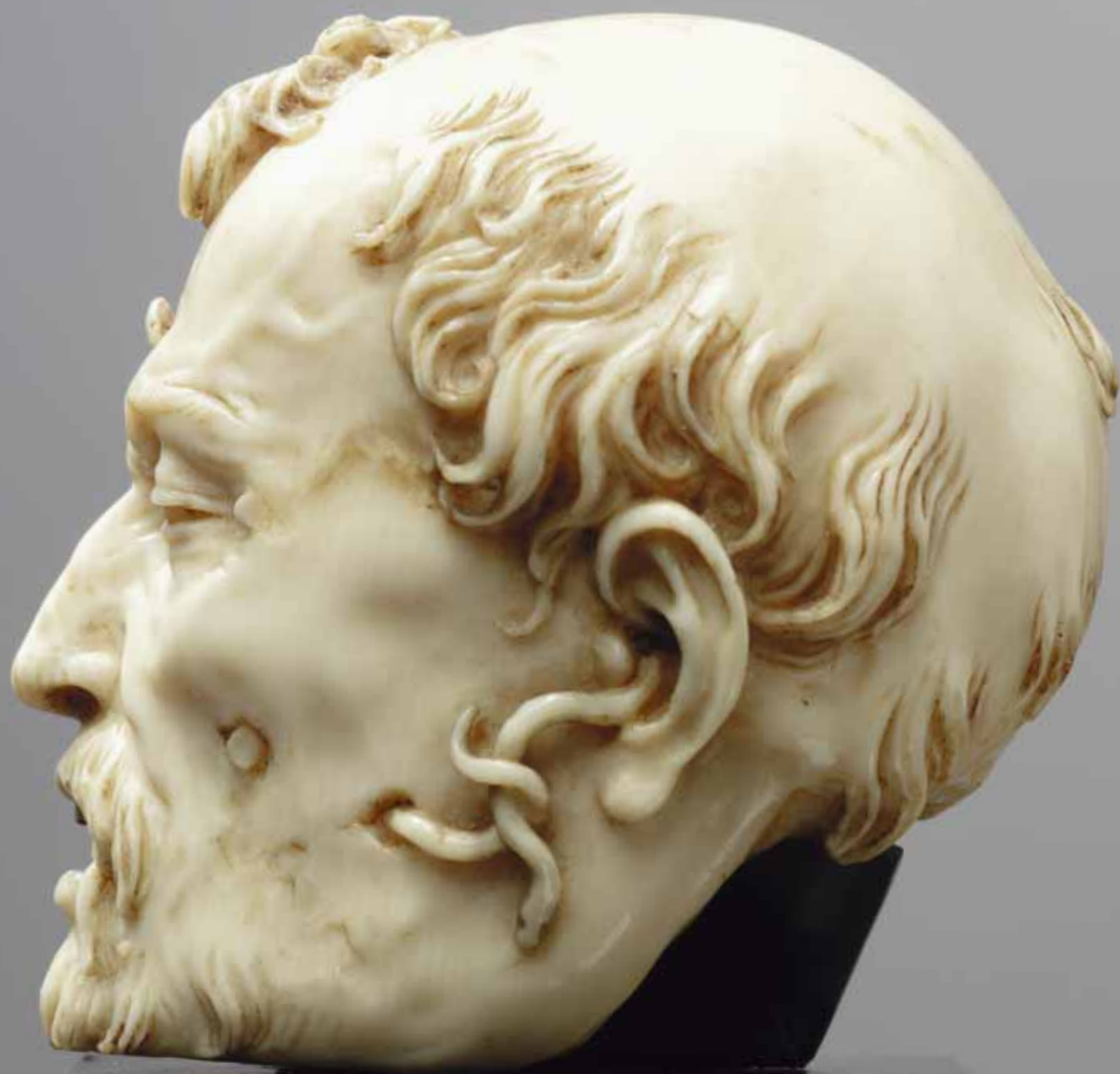


Crâne. Indonésie. Collection privée.
Schedel. Indonesië. Privéverzameling.

Crâne gravé. Nouvelle Zélande, xix^e siècle.
Collection privée.
Gegraveerde schedel. Nieuw-Zeeland,
xix^{de} eeuw. Privéverzameling.

p. 50-51
Vanité (moine). xvi^e siècle. Collection privée.
Ijdelheid (monnik). xvi^{de} eeuw.
Privéverzameling.







was niet meer Eva, maar Venus. Twee van deze beelden worden bewaard in het natuurhistorisch museum van de universiteit van Firenze, een andere in het museum van anatomische wassen beelden te Bologna.

Het eerste beeld is het meest bekende, gerealiseerd in samenwerking met de anatoom Felice Fontana. Het stelt een jonge vrouw met lange bruine haren voor, liggend op de rug, met gesloten ogen, volledig naakt met een parelsnoer rond de hals. Het gedeelte borst-buik gaat open, en alle interne organen zijn demonteerbaar, laag per laag, op een meer uitgewerkte manier dan bij de Eva van Gent, en die tenslotte de baarmoeder blootgeeft die, naar goede traditie, een foetus bevat. Zoals bij de Eva van Gent en bij andere anatomische Venussen van het einde van de XVIII^{de} eeuw kunnen we aan de buitenkant niet zien dat de vrouw in verwachting is. Om er zich bewust van te worden, moet men ze openmaken en demonteren. Deze demonteerbare vrouw kreeg via een woordenspel de naam « de Venus van de medici » (*la Venere de' medici*). Het groothertogdom Toscane, waarvan Firenze deel uitmaakte, werd inderdaad geregeerd door de dynastie van de Medici; één van de meest beroemde stukken uit hun collectie oudheid was een beeld uit de 1^{ste} eeuw v. Chr., meestal genaamd « de Venus van de Medici » (*la Venere de' Medici*). Op één hoofdletter na, dragen deze twee beelden exact dezelfde naam. Dit geeft mooi aan hoezeer het werk van Susini, de vervaardiger van wassen beelden, aansloeg, vermits het de vergelijking doorstond met een meesterwerk uit de oudheid.

Historici die het beeld bestudeerd hebben, wijzen op de gelijkenis met het beeld van Lorenzo Bernini, de beroemde beeldhouwer en architect uit de XVII^{de} eeuw, uitvoerder van de beroemde *Extase van Sint Teresa*. Susini heeft de vrouwelijke figuur, die op de grafombe van de gelukzalige Ludovica Albertoni stond, als model genomen. Hier volgt wat de Italiaanse historicus Francesco Paolo De Ceglia zegt over de Venus van de geneesheren in een recent artikel: « Zoals haar barokke evenknie, ligt de vrouw, het hoofd lichtjes gebogen. Maar het is vooral door de uitdrukking van het gezicht, tussen doodsstrijd en extase, dat de twee beelden verwijzen naar een

La Vénus des médecins – également appelée « Vénus démontable » (*Venere scomponibile*) – se prêtait d'autant mieux à la délectation morose qu'elle était flanquée d'une seconde statue de cire grandeur nature, aux cheveux blonds cette fois, connue sous le nom de « Vénus éventrée » (*Venere sventrata*). Résultant elle aussi de la collaboration du céroplasticien Susini et de l'anatomiste Fontana, cette Vénus-là n'est pas démontable : elle offre en permanence aux regards le spectacle de son ventre ouvert d'où jaillissent, comme une fleur obscène, les intestins. Le contraste entre l'aspect extérieur de la femme, jeune, belle, admirablement proportionnée, d'une fraîcheur évoquant la vie, et son ventre incisé, éviscéré, est ici poussé à l'extrême, car cette fois le processus n'est pas réversible. La Vénus éventrée ne peut pas se refermer, son intégrité corporelle est perdue à jamais.

Ce qui frappe quand on voit ces figures anatomiques pour la première fois est leur caractère d'hyperréalité ; mais à la réflexion, de telles représentations ne sont pas aussi réalistes qu'il y paraît. Le contraste qu'elles exhibent, la juxtaposition entre le type idéal de l'Ève ou de la Vénus aux formes lisses, parfaites, et le « monceau d'entrailles » issu de la dissection, est une pure convention esthétique. En outre, il y a une différence considérable entre des organes de cire, sans doute très semblables aux organes réels quant à l'aspect et à la couleur, mais qui n'affectent que le sens de la vue, et les véritables organes d'un corps autopsié : pas d'odeur épouvantable, pas de contact visqueux, pas de liquides suintants ; tout est propre et net, dans une mise en scène soigneusement réglée.

Le malaise provoqué par la vision des Vénus florentines, certes choquantes, n'est rien en comparaison avec la réalité des dissections anatomiques telle que l'évoque, dans ses *Mémoires* (1848-1854), Hector Berlioz, qui avait commencé par faire des études de médecine avant de se consacrer à la musique : « Les réserves de viande humaine, les membres sectionnés, les têtes grimaçantes, la fosse sanglante dans laquelle nous allions et venions, l'odeur révoltante qui s'en dégageait, firent monter en moi une telle répugnance que je pris la fuite, sautai par la fenêtre de la salle d'anatomie et courus jusqu'à la maison où j'arrivai haletant comme si j'avais eu à mes trousses la mort et son cortège. Je restai pendant vingt-quatre heures en proie à cette impression, bien décidé à ne plus jamais entendre parler d'anatomie et à ne plus rien voir qui concernât les dissections ni même la médecine. »

Crâne. Bornéo. Collection privée.

Schedel. Borneo. Privéverzameling.



Une troisième Vénus anatomique, toujours due à Susini, surnommée « la petite Vénus » (*Venerina*) et semblable à la Vénus des médecins, est conservée à Bologne. Ces modèles féminins, très longs et difficiles à préparer, coûtaient une fortune. On en produisit par conséquent assez peu : quelques unités à peine, sur la quarantaine de moulages en cire grandeur nature qui sortirent des ateliers de Florence et de Bologne entre la fin du XVIII^e et celle du XIX^e siècle. Il fallut attendre une trentaine d'années pour que de nouvelles Vénus anatomiques comparables à celles de Susini voient le jour. En 1814, le céroplasticien bolognaise Pietro Sandri exécuta « une statue en cire représentant une femme allongée avec sept séries de pièces adjointes pour indiquer l'état de grossesse du troisième au neuvième mois », et en 1817 une statue de cire analogue à celle de Florence fut achetée à Bologne par le gouvernement provisoire autrichien.

gemeenschappelijke inspiratie. Naar het voorbeeld van de maagd van Bernini, lijkt de niet-maagd van Susini stervende en lijkt zij een nauwelijks verdoezeld orgasme te belichamen. De Venus lijkt genoeg te scheppen in haar eigen lijden. Zij nodigt de toeschouwer uit om haar tedere lichaam te bewonderen en bij haar « binnen te komen » om uit haar buik het ene stuk na het andere te halen. Haar valselijk kuise gedrag wekt profane liefde op. Het parelsnoer rond haar nek – dat ook de functie heeft om de snee onder de keel te verbergen – is een aanduiding van haar wellust. De Venus straalt een besmettelijke sensualiteit uit. »

Feit is dat zij zowel op tijdgenoten als op daaropvolgende generaties een sterke indruk heeft nagelaten. Zo schrijft bijvoorbeeld de Franse schilderes Élisabeth Vigée-Lebrun, die de Venus zag in april 1792, in haar *Souvenirs* (1835-1837): « Het zien van dit beeld maakte zo'n indruk op mij dat ik op het punt stond onwel te worden. Gedurende verscheidene dagen was het me onmogelijk er niet aan te denken, in die mate zelfs dat ik niemand kon zien zonder zijn kleren of huid weg te nemen, wat me in een afschuwelijke staat van zenuwachtigheid bracht. »

De Venus van de geneesheren – ook wel « demonteerbare Venus » genoemd (*Venere scomponibile*) – leende zich zoveel beter tot zwaarmoedig genot, dat ze een tweede wassen beeld op ware grootte aan haar zijde kreeg, gekend onder de naam « Venus met opengesneden buik » (*Venere sventrata*). Ook zij was het resultaat van een samenwerking tussen de vervaardiger van wassen beelden Susini en de anatoom Fontana. Deze Venus is niet demontebaar: zij laat permanent het spektakel van haar open buik zien, waaruit haar ingewanden – als een obscene bloem – te voorschijn komen. Het contrast tussen het uiterlijke aspect van de mooie, jonge, welgevormde, frisse vrouw die het leven toelacht en haar opengesneden, van ingewanden ontdane buik, is hier tot het uiterste gedreven omdat het proces hier niet omkeerbaar is. De Venus met opengesneden buik kan niet worden gesloten, haar lichamelijke integriteit is voor altijd verloren.

Wat opvalt als men de anatomische figuren voor het eerst ziet, is hun doorgedreven realistische karakter; maar bij nader inzien zijn dergelijke voorstellingen niet zo realistisch als men ons wil doen geloven. Het contrast dat zij tonen, het naast elkaar plaatsen van het ideale type van Eva of Venus met de gladde, perfecte vormen en de « stapel ingewanden » voortkomend uit de dissectie, is een puur esthetische conventie.

Daarenboven is er een opmerkelijk verschil tussen de organen in was (waarschijnlijk erg gelijkend op de echte organen voor wat betreft de aanblik en de kleur, maar die enkel een uitwerking hebben op het zintuig kijken) en de werkelijke organen van een opengesneden lichaam: geen vreselijke geur, geen kleverig contact, geen lekkende vloeistoffen; alles is proper en net, in een met zorg geregelde encensering.

De malaise opgewekt bij het zien van de Florentijnse Venussen, die zeker choquerend zijn, is niets in vergelijking met de echte anatomische dissecties zoals deze waarover Hector Berlioz in zijn *Memoires* (1848-1854) spreekt. Berlioz, die eerst aan een studie geneeskunde begonnen was vooraleer zich toe te leggen op de muziek, schrijft: « De reserves menselijk vlees, de afgesneden ledematen, de vertrokken gezichten, de bloederige groeven waardoor we kwamen en gingen, de weerzinwekkende geur die hieruit opsteeg, brachten bij mij een zodanige afkeer teweeg dat ik op de vlucht sloeg, door het raam van de anatomiezaal sprong en naar huis liep, waar ik hijgend aankwam, alsof de dood en zijn gevolg me op de hielen zaten. Gedurende vierentwintig uur bleef ik ten prooi van deze impressie, vastbesloten om nooit meer te horen praten over anatomie en niets meer te bekijken wat te maken had met dissecties, zelfs niet met de geneeskunde. »

Een derde anatomische Venus, ook toe te schrijven aan Susini, bijgenaamd « de kleine Venus » (*Venerina*) lijkt op de Venus van de geneesheren en wordt bewaard te Bologna. Deze vrouwelijke modellen die tijdrovend en moeilijk te vervaardigen waren, kostten een fortuin. Men maakte er bijgevolg vrij weinig: slechts enkele stuks op de zowat veertig wassen vormen op ware grootte die tussen het einde van de XVIII^{de} en de XIX^{de} eeuw uit



Si les Vénus anatomiques étaient rares, les petits modèles en cire représentant des détails anatomiques furent produits en grande abondance. En 1846, le musée anatomique de Bologne comprenait 1 200 pièces (il n'en reste plus aujourd'hui que 260, à cause du bombardement de la ville en 1943), et celui de Florence en contient encore aujourd'hui plus de 1 400. De nombreux autres musées européens conservent des collections de cires anatomiques.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les moulages en cire jouèrent un rôle important dans l'enseignement et les progrès de l'anatomie. En 1772, le philosophe Denis Diderot offrit un cours d'éducation sexuelle à sa fille, qui allait se marier, en lui faisant étudier les modèles anatomiques réalisés par sa voisine, la céroplasticienne Marie-Catherine Bihéron, qui avait installé chez elle un musée d'anatomie ouvert au public. Il y eut en effet, parallèlement à l'école italienne de céroplastie, une école française florissante – car, comme je l'ai dit plus haut, la céroplastie anatomique fut inventée

conjointement, à la fin du xvii^e siècle, par le Napolitain Zummo et par le Français Desnoues. Dès 1711, ce dernier avait obtenu un privilège royal l'autorisant à exposer ses œuvres.

L'une des principales collections françaises de cires anatomiques fut celle que constitua, à la fin de l'Ancien Régime, le duc d'Orléans (futur Philippe-Égalité, exécuté en 1793), dont ce qui reste du Cabinet d'anatomie est aujourd'hui conservé au Laboratoire d'anatomie comparée du Muséum d'histoire naturelle de Paris. Elle comporte notamment une figurine de quarante centimètres de hauteur, intitulée *Femme assise, anatomie de viscères*, réalisée à la fin du xviii^e siècle par le céroplasticien André-Pierre Pinson. Son thorax et son abdomen s'ouvrent et les organes internes sont démontables. Mais sa position est originale par rapport aux modèles antérieurs : elle n'est ni couchée ni debout, mais assise, et est représentée dans un mouvement de recul, le bras droit replié, le bras gauche étendu, comme si elle se refusait à l'éviscération. Le contraste est ici accentué entre l'ouverture béante de son ventre et son attitude pleine de vie et de réprobation. L'artiste s'est peut-être inspiré d'une des gravures illustrant le traité d'anatomie d'Estienne que j'ai déjà mentionnées, où Bethsabée paraissait détourner la tête pour ne pas voir l'horrible spectacle de son ventre ouvert.

Une autre réalisation remarquable de Pinson est la tête de femme démontable, grandeur nature, « montrant les principales parties internes du cerveau », que l'on peut retirer de la calotte crânienne. Mais la pièce sans doute la plus extraordinaire de cette collection est la *Femme à la larme*, autre tête féminine réalisée par le même Pinson en 1784. On en voit d'abord le profil gauche, très beau ; de son œil coule une larme de cire. En faisant le tour de la figure, on comprend pourquoi la femme pleure : il lui manque la moitié de la tête, sciée verticalement en deux pour laisser voir les parties internes du crâne.

Miroir aux transis. Andrea Fantoni [?] (Rovetta, 1659-?).

Collection privée.

Spiegel met skeleton. Andrea Fantoni [?] (Rovetta, 1659-?).

Privéverzameling.

de ateliers van Firenze en Bologna kwamen. Men moest een dertigtal jaren wachten vooraleer nieuwe anatomische Venussen, vergelijkbaar met deze van Susini, het licht zagen. In 1814 vervaardigde Pietro Sandri uit Bologna « een wassen beeld van een liggende vrouw met zeven reeksen van bijgevoegde objecten om de toestand van de zwangerschap van de derde tot de negende maand aan te duiden » en in 1817 werd een wassen beeld, analoog aan dat uit Firenze, te Bologna aangekocht door de tijdelijke Oostenrijkse regering.

De anatomische Venussen waren zeldzaam, maar de kleine modellen in was die anatomische details voorstelden werden in overvloed vervaardigd. In 1846 bezat het anatomische museum van Bologna 1200 stuks (er blijven er vandaag maar 260 over door het bombardement van de stad in 1943). Het museum van Firenze bezit er vandaag nog meer dan 1400. Vele andere Europese musea bewaren verzamelingen wassen anatomische stukken.

Tot in het midden van de xix^e eeuw speelden de wassen vormen een belangrijke rol in het onderwijs en in de ontwikkeling van de geneeskunde. In 1772 schonk de filosoof Denis Diderot een les seksuele opvoeding aan zijn dochter die op het punt stond te trouwen. Hij liet ze de anatomische modellen van zijn buurvrouw Marie-Catherine Bihéron, een vervaardigster van wassen beelden, bestuderen. Deze laatste had bij haar thuis een anatomisch museum ingericht dat toegankelijk was voor het publiek. Er bestond inderdaad, parallel aan de Italiaanse school in het vervaardigen van wassen beelden, een bloeiende Franse school – want, zoals ik hoger reeds heb aangehaald, de techniek van het vervaardigen van wassen beelden werd gelijktijdig uitgevonden op het einde van de xvii^e eeuw, door de Napolitaan Zummo en door de Fransman Desnoues. Deze laatste kreeg vanaf 1711 het koninklijke privilege om zijn stukken tentoon te stellen.

Eén van de belangrijkste collecties van wassen anatomische beelden is deze die op het einde van het ancien régime door de hertog van Orléans (de latere Philippe-Égalité, terechtgesteld in 1793) werd samengesteld. Wat van dit anatomische kabinet overblijft, wordt vandaag bewaard in het laboratorium van vergelijkende anatomie

van het natuurhistorisch museum van Parijs. Het bevat onder meer een figuurtje van zo'n veertig centimeter hoog, genaamd *Zittende vrouw, anatomie van de ingewanden*, vervaardigd op het einde van de XVIII^{de} eeuw door André-Pierre Pinson. Haar thorax en haar buik gaan open en de interne organen zijn demonteerbaar. Maar haar positie is origineel vergeleken met de andere modellen: zij ligt niet of staat niet, maar ze zit. Ze wordt voorgesteld met een beweging van afstandelijkheid, de rechterarm geplooid, de linkerarm gestrekt, alsof ze het ontdoen van de ingewanden weigert. Hier wordt het accent gelegd op het contrast tussen de open buik en haar houding vol leven en verdoemenis. De artiest liet zich misschien inspireren door de anatomische verhandeling van Estienne die ik reeds vernoemde, waar Bethsabée haar hoofd lijkt weg te draaien om het vreselijke spektakel van haar open buik niet te moeten aanschouwen.

Een andere opmerkelijke realisatie van Pinson is het demonteerbare vrouwenhoofd op ware grootte, dat men kan losmaken van het schedeldak en « dat de voorname interne delen toont van de hersenen ». Maar het meest buitengewone stuk van deze verzameling is ongetwijfeld de *Vrouw met de traan*, een ander vrouwelijk hoofd vervaardigd door dezelfde Pinson in 1784. Eerst ziet men haar zeer mooie linkse profiel; uit haar oog loopt een wassen traan. Wanneer men rond de figuur loopt, begrijpt men waarom de vrouw weent. Ze mist de helft van haar hoofd dat verticaal doormidden is gezaagd om de interne delen van de schedel te laten zien.

Vanaf het einde van de XVII^{de} eeuw, parallel met de bloei van het vervaardigen van anatomische modellen, begon de Nederlandse anatoom Frederik Ruysch met het gebruik van echte lijken voor artistieke doeleinden. Hij was de uitvinder van een « liquor balsamicus » (een mengeling van verschillende substanties waarvan hij nooit het geheim zou prijsgeven). Dit preparaat behoedde de lichamen van het bederf. Hij bouwde zijn huis in Amsterdam om tot een indrukwekkend museum van de anatomie. Deze collectie werd in 1717 aangekocht door tsaar Peter de Grote, die ze naar Sint-Petersburg overbracht, waar ze zich tot op de dag van vandaag bevindt. Deze verzameling bevatte voornamelijk composities

Dès la fin du XVII^e siècle, parallèlement à l'essor de la céroplastie, l'utilisation de véritables cadavres à des fins artistiques avait commencé avec l'anatomiste néerlandais Frederik Ruysch, inventeur d'une « liqueur balsamique » (un mélange de différentes substances dont il ne révéla jamais la formule) qui avait pour effet de préserver les corps de la corruption. Il avait transformé sa maison d'Amsterdam en un impressionnant musée d'anatomie, acheté en 1717 par le tsar Pierre le Grand, qui le fit transporter à Saint-Petersbourg, où il se trouve encore. La collection comprenait en particulier des compositions, aujourd'hui perdues, réalisées par Ruysch en assemblant toutes sortes d'organes humains desséchés pour former des montagnes et des forêts, véritable pays de la Mort hanté par des squelettes d'embryons. On peut s'en faire une idée grâce aux gravures de Cornelis Huyberts qui ornent le *Trésor anatomique* (*Thesaurus anatomicus primus*) publié par Ruysch de 1701 à 1716, dans lequel il avait dressé le catalogue de sa collection. Ces œuvres sinistres sont clairement présentées comme des Vanités : les minuscules squelettes y gémissent sur leur sort d'enfants morts-nés à grand renfort de sentences latines telles que « Ah, destin, ah, amer destin » (*Ah fata, ah aspera fata*).

Vers 1760, une autre personnalité excentrique, l'alchimiste napolitain Rodolfo Di Sangro, prince de Sansevero, fit exécuter – sans doute par un anatomiste de Palerme, Domenico Giuseppe Salerno – deux « machines anatomiques » à partir des corps d'un homme et d'une femme, dépouillés de leur peau et de leurs tissus pour exhiber le squelette ainsi que les vaisseaux sanguins et certains organes, conservés et colorés selon une mystérieuse technique de « métallisation humaine ». Elles se trouvent aujourd'hui dans la crypte de la chapelle Sansevero, à Naples. Du vivant de l'alchimiste, elles décoraient son laboratoire qu'il appelait la « Chambre du Phénix ». Ce nom suggère que ses recherches portaient sur la prolongation de la vie et la résurrection des morts ; la « métallisation humaine » constituait probablement une expérience menée dans le même but. Il faut souligner à ce propos que, dans son *Éloge de M. Ruysch* (1731), l'académicien Fontenelle décrivait les spécimens embaumés par l'anatomiste en termes de résurrection : « Tous ces morts sans dessèchement apparent, sans rides, avec un teint fleuri et des membres souples, étaient presque des ressuscités ; ils ne paraissaient qu'endormis, tout prêts à parler quand ils se réveilleraient. Les momies de M. Ruysch prolongeaient en quelque sorte la vie, au lieu que celles de l'ancienne Égypte ne prolongeaient que la mort. »



Vues de l'exposition / Tentoonstelling



(vandaag verloren) gerealiseerd door Ruysch. Deze werden gevormd door allerlei soorten gedroogde menselijke organen. Hiermee werden bergen en bossen gemaakt, echte landen van de Dood achtervolgd door skeletten van embryo's. Men kan zich een beeld vormen van wat het was door de gravures van Cornelis Huyberts in het Anatomisch Kabinet (*Thesaurus anatomicus primus*) gepubliceerd door Ruysch tussen 1701 en 1716, waarin hij de catalogus van zijn verzameling had opgenomen. Deze sinistere werken zijn duidelijk voorgesteld als IJdelheden: de minuscule skeletten weeklagen over het lot van hun doodgeboren kinderen, ondersteund door Latijnse zinsneden zoals « Ah, lot, ah, bitter lot » (*Ah fata, ah aspera fata*).

Rond 1760 laat een andere excentrieke figuur, de Napolitaanse alchemist Rodolfo Di Sangro, prins van Sansevero, twee « anatomische machines » vervaardigen – waarschijnlijk door een anatoom uit Palermo, Domenico Giuseppe Salerno. Dit gebeurt vertrekkende van het lichaam van een man en een vrouw, ontdaan van hun huid en hun weefsel om het skelet, de bloedvaten en bepaalde organen te laten zien, dit alles bewaard en gekleurd volgens de mysterieuze techniek van de « menselijke metallisatie ». Vandaag bevinden deze zich in de crypte van de kapel Sansevero te Napels. Toen de alchemist nog leefde, versierden ze zijn laboratorium, dat hij de « Fenixkamer » noemde. Deze naam suggereert dat zijn onderzoek de verlenging van het leven en de verrijzenis van de doden betrof. De « menselijke metallisatie » bestond waarschijnlijk uit een experiment uitgevoerd met dezelfde bedoeling. Men moet hierbij onderstrepen dat de academicus Fontenelle in zijn *Lof op Ruysch* (1731), de specimens gebalsemd door de anatoom beschreef in termen van herrijzenis: « Al deze doden zonder zichtbaar spoor van uitdroging, zonder rimpels, met blozende teint en soepele ledematen, waren bijna verrezenen. Het lijkt alsof ze slapen en bij het wakker worden er helemaal klaar voor zijn om te praten. De mummies van Ruysch verlengden eigenlijk het leven, terwijl deze uit het oude Egypte alleen de dood verlengden. »

Enkele jaren later werd het in scène zetten van « geprepareerde » lijken tot zijn perfectie gebracht door de anatoom Honoré Fragonard (niet te verwarren met zijn neef en bijna homoniem, de bekende schilder Jean-Honoré Fragonard). Fragonard, directeur van de veertsenschool van Alfort bij Parijs, was gespecialiseerd in « natuurlijke » preparaten, waarvoor hij een zeer goed uitgewerkte bewaringstechniek op punt had gesteld, in detail voorgesteld op de website van het museum van de veertsenschool te Maisons-Alfort. « Het dierlijk of menselijk object werd zorgvuldig gekozen: het moest jong zijn en zo mager als mogelijk. Het werd gedurende drie tot acht uur in het warme water gelegd opdat het zacht zou worden. Daarna werden in de externe aders van de darmbenen en oksels inkepingen gemaakt waarlangs het bloed uit het lichaam werd verwijderd. » Daarna spoot men een mengeling op basis van was in de bloedvaten, rood voor de slagaders, blauw voor de aders. Daarop, na afkoeling van het lichaam, « kon de bereider aanvangen met zijn fijne dissectie die alle spieren, vaten, zenuwen en organen isoleerde: een lang en minutieus werk dat een perfecte kennis van de anatomie vereiste. [...] De uiteindelijke bewaring van het stuk gebeurde door uitdroging. Fragonard moest het object verschillende malen in alcohol drenken en daarna laten drogen in de houding die hij wenste. Bereidingen van dergelijke omvang vereisten een zekere infrastructuur [...]. Het stuk werd vastgehouden in een soort kader, de spieren werden gerekt met draden, spelden, kaarten,... Geleidelijk kwam de uitdroging tot stand. Men moest de spieren uitstrekken en bepaalde delen herpositioneren om te vermijden dat ze te hard zouden worden. Eénmaal droog werd het stuk ingesmeerd met vernis en een beschermend extract, een mengeling waarvan Fragonard op een afgunstige manier de samenstelling geheimhield, tot op de dag van vandaag. »



p. 58, 59, 82, 95

Jan Fabre, *Umbraculum*, 2001.

Deweert Art Gallery.

...quand je serai devenu une ombre impalpable.

(Tibulle, III, 2, 9)

c v m t e n v e m
f v e r o
m v t a t v s
i n v m b r a m

...wanneer ik zal veranderd zijn in een vluchtige schaduw.

(Tibullus, III, 2, 9)





Miroir mobile. XVII^e siècle. Collection privée.

Mobiele spiegel. XVII^e eeuw Privéverzameling.

Quelques années plus tard, la mise en scène de cadavres « préparés » fut portée à sa perfection par l'anatomiste Honoré Fragonard (à ne pas confondre avec son cousin et quasi-homonyme, le célèbre peintre Jean-Honoré Fragonard). Directeur de l'École vétérinaire d'Alfort, près de Paris, Fragonard était spécialisé dans les préparations « naturelles », pour lesquelles il avait mis au point une technique de conservation très élaborée, présentée en détail sur le site Internet du Musée de l'École vétérinaire de Maisons-Alfort. « Le sujet animal ou humain était soigneusement choisi : il devait être jeune et le moins gras possible. Il était plongé dans l'eau chaude pendant trois à huit heures pour qu'il ramollisse. Puis les artères iliaques externes et axillaires étaient incisées et le corps était vidé de son sang. » On injectait alors dans les vaisseaux sanguins un mélange à base de cire, rouge pour les artères, bleue pour les veines. Puis, après refroidissement du corps, « le préparateur pouvait commencer sa dissection fine qui isolait tous les muscles, les vaisseaux, les nerfs, les organes : un travail long et minutieux qui exigeait une connaissance parfaite de l'anatomie. [...] La conservation finale de la pièce se faisait par dessiccation ; Fragonard devait l'imbiber d'alcool à plusieurs reprises, puis la faire sécher dans les positions qu'il souhaitait. Cela nécessitait une certaine infrastructure pour les préparations de taille importante [...]. La pièce était maintenue dans une espèce de cadre, les muscles étaient tendus avec des fils, des épingles, des cartes... Au fur et à mesure que la dessiccation s'opérait, il fallait étendre les muscles et repositionner certaines parties pour éviter qu'elles ne se racornissent. Une fois séchée, la pièce était enduite de vernis et d'essence protectrice, mélanges dont Fragonard garda jalousement le secret et dont la composition est, à ce jour, toujours inconnue. »

Non content de préparer, comme la plupart de ses confrères, des spécimens anatomiques ordinaires, Fragonard réalisa, à l'instar de Ruysch, des œuvres inquiétantes qu'aucune finalité scientifique ne justifiait. La plus remarquable qui ait été conservée est le *Cavalier de l'Apocalypse* : un cadavre humain écorché, aux yeux sans paupières éternellement ouverts, monté sur un cheval, lui aussi écorché, figé dans un galop insensé, comme si le cavalier et sa monture n'avaient pas compris qu'ils étaient déjà morts. Selon une rumeur fantaisiste qui courait à l'époque, cette hallucinante composition aurait été une manière pour l'anatomiste d'« éterniser » une jeune fille qu'il avait aimée.

Niet tevreden met het vervaardigen van gewone anatomische specimens, zoals zijn confraters, realiseerde Fragonard, naar het voorbeeld van Ruysch, zorgwekkende werken die door geen enkel wetenschappelijk doel verantwoord waren. Het meest merkwaardige dat bewaard werd, is de *Ruiter van de Apocalyps*: een menselijk lijk van zijn huid ontdaan, met ogen zonder oogleden die eeuwig openstaan. Hij zit op een paard, eveneens van zijn vel ontdaan, verstijfd in een waanzinnig galop, alsof de ruiter en zijn rijdier niet begrepen dat ze reeds dood waren. Volgens een verzonnen gerucht uit die tijd, zou deze verbijsterende compositie een manier van de anatoom zijn om een jong meisje dat hij liefhad te « vereeuwigen ».



L'absence de toute justification pédagogique, théologique ou morale fut sans doute la cause de l'éviction de Fragonard, renvoyé de l'École vétérinaire d'Alfort en 1771 pour cause de « folie ». Les réalisations macabres de Zummo, de Ruysch ou de Susini, en revanche, ne suscitèrent aucune inquiétude sur la santé mentale de leurs auteurs, car leur légitimité était garantie par la finalité religieuse ou médicale, dont on peut pourtant penser qu'elle était en grande partie un prétexte pour donner libre cours à une fantaisie morbide. Nous retrouverons ce débat avec l'utilisation de cadavres dans l'art actuel.

Qu'elles fussent « naturelles » ou « artificielles », les préparations anatomiques avaient toutes en commun d'être des représentations inertes. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, une autre forme de simulation de la figure humaine se développa : la production d'automates, imitant certains mouvements du corps grâce à d'ingénieux mécanismes inspirés des techniques de l'horlogerie. En accord avec la théorie cartésienne des animaux-machines, le mécanicien Jacques Vaucanson, auteur du célèbre *Flûteur automate* (1738), rêvait de mettre au point des « anatomies vivantes », c'est-à-dire des automates capables de reproduire les différentes fonctions vitales (respiration, circulation sanguine, etc.) ; mais un tel projet se révéla techniquement impossible à réaliser. L'animation par l'électricité d'un homme et d'une femme artificiels constitués de morceaux de cadavres cousus ensemble, décrite dans le roman de Mary Shelley publié en 1818, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*), est une transposition de la façon dont étaient effectuées les préparations anatomiques, par assemblage de parties provenant de différents corps, en leur adjoignant ce qui leur manquait irrémédiablement : l'âme, principe de vie et de mouvement.

De afwezigheid van elke pedagogische, theologische of morele verantwoording, was waarschijnlijk de reden van de uitzetting van Fragonard, weggestuurd uit de veerartsenschool van Alfort in 1771 omwille van « gekte ». De macabere verwezenlijkingen van Zummo, Ruysch of Susini, daarentegen, wekten geen enkele bezorgdheid op over de gezondheid van de auteurs want hun gegrondheid werd gegarandeerd door hun religieus of medisch doel, waarvan men nochtans kan denken dat dit voor een groot deel een voorwendsel was om de vrije loop te laten aan een zwartgallige fantasie. We zullen dit debat terugvinden bij het gebruik van lijken in de hedendaagse kunst.

Of ze nu « natuurlijk » of « artificieel » waren, de anatomische bereidingen hadden als gemeenschappelijk kenmerk dat ze niet beweeglijk waren. In de eerste helft van de XVIII^e eeuw ontwikkelde zich een andere vorm van simulatie: de productie van automaten, die bepaalde bewegingen van het lichaam nabootsten dankzij ingenieuze mechanismen, geïnspireerd door de techniek van de uurwerken. In overeenstemming met de cartesiaanse theorie van de dierenmachines, droomde de werktuigkundige Jacques Vaucanson, auteur van de beroemde *Fluitist automaat* (1738), ervan om « levende anatomieën », dit wil zeggen automaten die in staat zijn om de verschillende vitale functies te reproduceren (ademhaling, bloedsomloop, enz.), op punt te stellen; maar het bleek dat een dergelijk project technisch niet realiseerbaar was. De animatie van een artificiële man en vrouw door elektriciteit, zoals we die kennen uit de roman van Mary Shelley gepubliceerd in 1818, *Frankenstein of de moderne Prometheus* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*), is een overplaatsing van de manier waarop de verschillende anatomische bereidingen werden uitgevoerd, door het bij elkaar plaatsen van verschillende delen afkomstig van verschillende lichamen en erbij te voegen wat er onherstelbaar ontbrak: de ziel, principe van leven en beweging.

Grain de chapelet en ivoire représentant une tête de mort biface.

Fin du XV^e siècle. Maison d'Érasme (MEH 373).

Paternosterkraal in ivoor. Voorstelling van een doodshoofd met twee gezichten.

Eind XV^e eeuw. Erasmushuis (MEH 373).



Manikéscapitulum

Transparence et immortalité

On continua de produire des cires anatomiques tout au long du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e, mais leur fonction et leurs domaines d'application se modifièrent. À la fin du siècle précédent, l'anatomie du corps sain avait fait de tels progrès que la recherche s'orienta massivement vers la pathologie descriptive. « L'on fit donc de nouveau appel aux céroplasticiens pour reproduire d'abord force anévrismes, malformations, tumeurs, cancers, plus tard les chancres, les pustules, les bubons, les impétigos, les croûtes, [ou encore] les langues, les fesses, les sexes déformés ou amputés » (Michel Lemire, *L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, p. 93). Tout cela constitue encore aujourd'hui la substance de nombreuses collections d'anatomie pathologique, la plus importante en nombre de pièces conservées – quatre mille – étant le « Musée des maladies de la peau » de l'hôpital Saint-Louis, à Paris.

Les collections de cires anatomiques furent rendues obsolètes, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, par la microscopie, technique déjà ancienne mais dont le rôle devint de plus en plus fondamental, ainsi que par le développement de la photographie, qui présentait l'avantage d'exiger beaucoup moins de place, d'être beaucoup moins chère et de sembler plus objective. Les collections d'anatomie pathologique adoptèrent donc la photographie comme support principal. Délaissées par la recherche médicale, les cires anatomiques se transformèrent alors en attractions foraines.

Cervus elaphus (Linné, 1758). Embryon de Cerf élaphe.

Sus scrofa (Linné, 1758). 3 embryons de sanglier. Tournai, Muséum.

Cervus elaphus (Linnaeus, 1758). Embryo van een edelhert. *Sus scrofa* (Linnaeus, 1758).

3 embryo's van everzwijnen. Doornik, Museum.





— III —

DOORZICHTIGHEID EN ONSTERFELIJKHEID

Gedurende de hele xix^{de} eeuw en in de eerste decennia van de xx^{ste} zal men anatomische wassen beelden blijven vervaardigen, maar hun functie en hun toepassingsdomein zullen wijzigen. Op het einde van de vorige eeuw heeft de anatomie op gave lichamen zulk een vooruitgang gemaakt dat het onderzoek zich massaal tot de beschrijvende pathologie richtte. « Men deed dus opnieuw een beroep op de vervaardigers van wassen beelden om in de eerste plaats zeer veel slagaderverwijdingen, misvormingen, tumoren, kankers te reproduceren, en later sjankers, wratten, gezwollen lymfeklieren, impetigo's, korsten, [of nog] tongen, billen en misvormde of geamputeerde geslachtsorganen » (Michel Lemire, *L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, p. 93). Dit alles vormt vandaag de dag het wezenlijke deel van vele verzamelingen pathologische anatomie. De belangrijkste collectie in aantal bewaarde stuks – vierduizend – is het « Museum van de huidziekten » in het hospitaal Saint-Louis te Parijs.

Eudocimus ruber (Linné, 1758). Ibis rouge.

Tournai, Muséum.

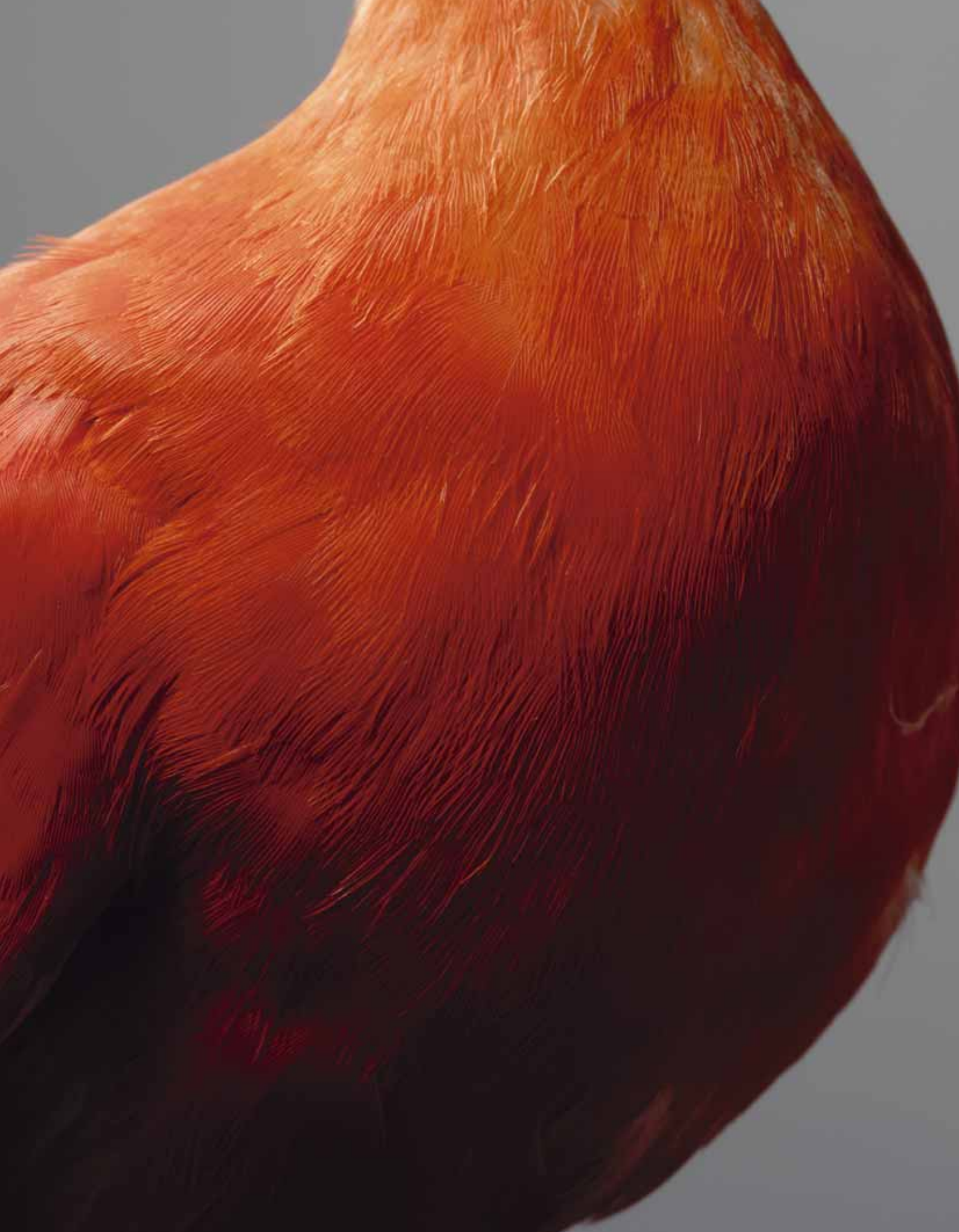
Eudocimus ruber (Linnaeus, 1758). Rode ibis.

Doornik, Museum.

*Par nature héritier du péché, fils de la colère, condamné à l'exil :
tel est tout homme à la naissance.*

HÆRES PECCATI NATVRA FILIVS IRÆ EXILIIQVE REVS NASCITVR OMNIS HOMO

*Van nature erfgenaam van de zonde, zoon van de woede, veroordeeld tot verbanning:
zo wordt elke mens geboren.*







Le cas le plus célèbre est celui du *Grand Musée d'anatomie du docteur Spitzner*, inauguré à Paris en 1856. Pierre Spitzner, qui se disait médecin, commença par exposer un ensemble de quatre-vingts pièces provenant de la collection fondée par l'anatomiste Guillaume Dupuytren au début du XIX^e siècle ; il les avait rachetées alors qu'elles croupissaient dans un couvent. Se présentant comme un « divertissement éducatif », le musée, qui avait pour devise « Science ! Art ! Progrès ! », fit voisiner les cires anatomiques, au fur et à mesure de son expansion, avec des représentations en cire de spécimens tératologiques, d'hommes « sauvages » issus des colonies, ou de criminels (les théories de Cesare Lombroso, considérées à l'époque comme scientifiques, assuraient que les criminels étaient reconnaissables à la forme et aux dimensions de leur crâne et de leur visage). Il y avait aussi la salle « réservée » des maladies vénériennes, qui présentait les « tristes fruits de la débauche et des dangereuses fredaines », en particulier les horribles effets de la syphilis, maladie alors très répandue et qu'on ne savait guère soigner ; les motivations moralisatrices et didactiques affichées se superposaient à l'assouvissement d'une intense curiosité pour les questions sexuelles, exacerbée en un temps où l'ordre moral régnait dans toute son hypocrite rigueur.

De verzamelingen wassen anatomische beelden waren in onbruik geraakt in de tweede helft van de XIX^{de} eeuw door het gebruik van de microscopie (een techniek die reeds lang bestond, maar die een steeds belangrijker rol ging spelen), evenals door de ontwikkeling van de fotografie, die het voordeel bood weinig plaats nodig te hebben, minder duur te zijn en objectiever te lijken. De verzamelingen over pathologische anatomie adopteerden de fotografie als belangrijkste ondersteuning. Verwaarloosd door het medisch onderzoek, veranderden de wassen anatomische beelden in kermisattracties.

Het meest bekende geval is dat van *Het grote museum van de anatomie van Dr. Spitzner*, in 1856 te Parijs ingehuldigd. Pierre Spitzner, die zichzelf geneesheer noemde, begon met het tentoonstellen van tachtig stukken afkomstig uit de verzameling die door de anatoom Guillaume Dupuytren in het begin van de XIX^{de} eeuw werd gevormd; hij kocht ze van een klooster toen ze daar aan het weggroten waren. Het museum profileerde zich als « educatief vertier » en had als devies « Wetenschap ! Kunst ! Vooruitgang ! ». Het plaatste de wassen anatomische beelden naast voorstellingen in was van teratologische specimens, naast « wilden » afkomstig uit de koloniën, of naast criminelen (de theorieën van Cesare Lombroso, die toen als wetenschappelijk werden beschouwd, stelden dat criminelen herkenbaar waren aan de vorm en de grootte van hun schedel en gezicht). Hij had ook een zaaltje « gereserveerd » voor de venerische ziekten, die de « trieste vruchten van de ontucht en de gevaarlijke escapades » voorstelden, meer bepaald de vreselijke gevolgen van syfilis, een toen erg verspreide ziekte die men nauwelijks kon behandelen; de geafficheerde moraliserende en didactische motivaties speelden in op een intense nieuwsgierigheid voor seksuele vragen, een verscherpte nieuwsgierigheid in een tijd waarin de morele orde de plak zwaaide in al haar hypocriete strengheid.



Georges Mees

Marie-Jo Lafontaine

Marcus de Schepper

Jo Coucke

Aïda Kazarian

Jan Fabre

Merci - Dank

Jacqueline Meido-Madiot

Martial Thomas



Herman Lampaert

Philippe Brunin

Togo

Jean-Marc Mandosio

Jean-Louis Godefroid

Lieve

Jonathan Brys

Diodon hystrix. Collection privée.

Diodon hystrix. Privéverzameling.

« Het klapstuk van het bezoek bleef evenwel de Anatomische Venus, verre afstammeling van deze uit Firenze, bestaande uit veertig delen, die orgaan per orgaan werd “uitgekleed” door een demonstrator in witte blouse. “Het meesterwerk van het vervaardigen van wassen beelden” werd buiten de kermiskramen vervangen door de Venus in rust, bij wie een ingenieus mechanisme ervoor zorgde dat haar borst openging », zodat het leek alsof ze leefde. « Toen dit legendarische museum in 1885 aan zijn rondreis begon, schuimde het kermisterreinen af in het noorden van Frankrijk en in België » (Michel Lemire, *L'Âme au corps*, p. 95). Het zal zijn activiteiten pas lang na de tweede wereldoorlog beëindigen. Wat van de verzameling Spitzner overblijft, wordt vandaag bewaard in het « Museum van de geneeskunde » in het Erasmusziekenhuis te Anderlecht (Brussel).

Na het verval van de verzamelingen in was, voortaan beschouwd als een achterhaald stadium van het geneeskundig onderzoek, zien we in het begin van de *xx^{ste}* eeuw een nieuwe vorm van anatomische voorstelling verschijnen. Het is gebaseerd op de doorzichtigheid, symbool van de moderne technologie, van stoffelijk omhulsel ontdaan, overtuigend. In 1930, meer bepaald in het kader van een internationale tentoonstelling over hygiëne te Dresden, werd voor het eerst de « Glazen man » (*der gläserne Mensch*) voorgesteld, vervaardigd door de Duitse ingenieur Franz Tscharkert. Hij vertrok vanuit een skelet dat werd ondersteund door een ijzeren geraamte en bedekt met verschillende op elkaar geplaatste lagen Cellon – een synthetisch doorzichtig materiaal – waartussen enkele interne organen werden geplaatst (gerecupereerd uit wassen mannequins). De slagaders en bloedvaten werden in het blauw en het rood geschilderd, het zenuwstelsel in het groen.



« Le clou de la visite restait cependant la *Vénus anatomique*, lointaine descendante de celle de Florence, composée de quarante parties, qu’un démonstrateur vêtu d’une blouse blanche “désahabillait”, organe par organe, “chef-d’œuvre d’art céroplastique” relayé à l’extérieur de la baraque foraine par la *Vénus au repos*, dont un ingénieux mécanisme faisait se soulever la poitrine », lui donnant l’apparence de la vie. « Devenu itinérant en 1885, ce musée légendaire hantera les champs de foire dans le nord de la France et en Belgique » (Michel Lemire, *L'Âme au corps*, p. 95), et ne cessera son activité que bien après la Deuxième Guerre mondiale. Ce qui reste de la collection Spitzner est aujourd’hui conservé au « Musée de la médecine » de l’hôpital Érasme, à Anderlecht (Bruxelles).

Après le déclin des collections de cire, correspondant désormais à un stade dépassé de la recherche médicale, on voit apparaître au début du *xx^e* siècle une nouvelle forme de représentation anatomique, fondée sur la transparence, symbole de la modernité technologique, désincarnée, rassurante. En 1930, dans le cadre, précisément, d’une Exposition internationale d’hygiène, à Dresde, est présenté pour la première fois « l’Homme de verre » (*der gläserne Mensch*), fabriqué par l’ingénieur allemand Franz Tscharkert à partir d’un squelette soutenu par une armature de fer et recouvert de couches superposées de Cellon – un matériau synthétique transparent – entre lesquelles étaient placés les organes internes (récupérés sur des mannequins de cire), les réseaux veineux et artériel étant peints en bleu et en rouge, le réseau nerveux en vert.





Luigi Valadier (1726-1785),
Cheval écorché, d'après une gravure de Carlo Ruini (Bologne, 1598).
Florence, ca. 1780. Collection privée.
Luigi Valadier (1726-1785),
Gevild paard, naar een gravure van Carlo Ruini (Bologna, 1598).
Firenze, ca. 1780. Privéverzameling.

Cet Homme de verre (qui n'était pas du tout en verre) suscite immédiatement l'engouement des foules et sera suivi de nombreuses imitations. En 1936, la première Femme de verre voit le jour aux États-Unis. Et « dans les années cinquante, Staline, semble-t-il, entre en possession d'un couple humain en verre, dont le dépôt actuel reste inconnu » (Martin Roth, *Terrain*, n° 18, p. 106). On comprend pourquoi ces personnages entièrement transparents pouvaient séduire à l'ère du totalitarisme : impersonnels et inexpressifs, ils représentaient l'idéal d'une humanité nouvelle, standardisée, auquel paraissaient aspirer les masses de l'époque. Des historiens ont souligné la ressemblance entre la Femme de verre et la femme-robot du film *Metropolis*, de Fritz Lang et Thea von Harbou (1927).

Une résurgence virtuelle de ces figures transparentes est apparue à la fin du xx^e siècle. Appelée « l'Homme visible » (*the Visible Man*) par son concepteur, Victor Spitzer, il s'agit du corps d'un criminel américain, Joseph Paul Jernigan, exécuté en 1993 à l'âge de 39 ans, congelé puis découpé en 1 878 tranches de un millimètre d'épaisseur, scannées, numérisées et téléchargeables. On a pris l'habitude de l'appeler, lui aussi, « l'Homme de verre ». Ce genre de production n'est nouveau que par la technologie employée : dès la deuxième moitié du xix^e siècle, en effet, on trouvait des séries de photographies médicales représentant des crânes, voire des corps entiers, découpés en fines tranches pouvant descendre jusqu'à un millimètre d'épaisseur, pour former une succession d'images fondamentalement analogue à celle que présente aujourd'hui Spitzer. Rien de nouveau sous le soleil, par conséquent, malgré les apparences qui tendent à nous prouver le contraire.

En 1995, ce fut au tour de « la Femme visible » (*the Visible Woman*), une Américaine de 59 ans restée anonyme, d'être congelée puis découpée en 5 189 tranches de 0,3 millimètre d'épaisseur, scannées, numérisées et téléchargeables. Dans un entretien réalisé en décembre 2001, Spitzer déclarait vouloir produire des spécimens

Deze Glazen man (die helemaal niet uit glas bestond) wekt onmiddellijk de interesse van de menigte en zal door veelvuldige imitaties gevolgd worden. In 1936 ziet de eerste Glazen vrouw het licht in de Verenigde Staten. En « in de jaren vijftig raakt Stalin, naar het schijnt, in het bezit van een menselijk koppel in glas, waarvan de huidige standplaats onbekend is » (Martin Roth, *Terrain*, nr. 18, p. 106). We begrijpen waarom deze totaal doorzichtige personages het tijdperk van het totalitarisme konden verleiden: onpersoonlijk en niet expressief stellen zij het ideaalbeeld voor van een nieuwe mensheid, gestandaardiseerd en waarnaar de massa uit die tijd lijkt naar te streven. De geschiedschrijvers hebben de aandacht gevestigd op de gelijkenis tussen de Glazen vrouw en de vrouw-robot uit de film *Metropolis* van Fritz Lang en Thea von Harbou (1927).

De virtuele wederopstanding van deze doorzichtige figuren vond plaats op het einde van de xx^{ste} eeuw. Het gaat om het lichaam van de Amerikaanse crimineel Joseph Paul Jernigan, die in 1993 op 39-jarige leeftijd geëxecuteerd werd. Zijn bedenker Victor Spitzer gaf hem de naam « De Zichtbare man » (*the Visible Man*). Hij werd ingevroren en in 1 878 sneetjes van één millimeter dikte gesneden, gescand, gedigitaliseerd en oplaadbaar gemaakt. Men noemt hem over het algemeen ook de « Glazen man ». Dit soort van productie is alleen maar vernieuwend door de gebruikte technologie. Men vond inderdaad vanaf de tweede helft van de xix^{de} eeuw reeksen medische foto's die schedels, hele lichamen, versneden in sneetjes van soms één millimeter dikte voorstelden. Zij vormden een opeenvolging van beelden die fundamenteel analoog zijn met deze die Spitzer vandaag voorstelt. Dus, niets nieuws onder de zon, hoewel de schijn het tegendeel lijkt te bewijzen.

In 1995 was het de beurt aan een anonieme Amerikaanse vrouw van 59 jaar, de « Zichtbare vrouw » (*the Visible Woman*), om te worden diepgevroren, in 5189 sneetjes van 0,3 millimeter dikte gesneden, gescand, gedigitaliseerd en oplaadbaar gemaakt. In een interview gerealiseerd in 2001 beweerde Spitzer dat hij specimen wenste te vervaardigen die *more up-to-date* waren. Hij legde uit dat diegene die vandaag voor handen zijn inderdaad technisch niet perfect zijn. Een « jongere

“Zichtbare vrouw” zou nuttig zijn: diegene waarover we vandaag beschikken is 59 jaar oud, in de menopauze en haar voortplantingsorganen zijn verschrompeld.» (hier vindt men de bekommernis terug die eerder door Vesalius werd geformuleerd, om voor de anatomische demonstraties te beschikken over een lichaam dat met een ideaalbeeld overeenkomt). Daarenboven is het vandaag mogelijk om de lichamen in nog fijnere sneetjes te snijden, namelijk met een dikte van 100 microns.

Ik moet zeggen dat het idee van deze mannen en vrouwen die in plakjes gesneden en gescand zijn, me met zijn geïnformatiseerde koelheid nog vreselijker lijkt dan de vroegere dissectie die Berlioz naar het raam van de anatomiezaal had doen vluchten.

Als reactie op het karakter van onze « postindustriële » maatschappij (waaruit een visie op ziekte en dood als ongewenst werd verwijderd) ziet men dat er zich bloediger voorstellingen ontwikkelen, *gore films*, een fascinatie voor seriemoordenaars en in hedendaagse kunst de terugkeer van het gebruik van lijken. Dit laatste werd tot op recente datum als taboe beschouwd. De ervaringen van Ruysch, Di Sangro of Fragonard vormden heel zeldzame uitzonderingen op het randje van de pathologie.

De Amerikaanse fotograaf Joel-Peter Witkin onderscheidde zich door het uitwerken van stillevens – in de letterlijke betekenis van het Franse woord *nature morte* – gerealiseerd in zwart en wit met tussen de vruchten en de bloemen, stukjes kadaver die gerecupereerd werden in de geneeskundeschool van Mexico. Eén van de meest indrukwekkende stillevens is *De kus* (*The Kiss*, 1982), die de twee helften van het hoofd van een oude man voorstelt, verticaal doorgezaagd (zoals de *Vrouw met de traan* van Pinson) en op zo'n manier opgebouwd dat ze elkaar kussen op de mond. Witkin mengt op een zeer verwarrende manier het groteske en het sublieme, het esthetische en het monsterachtige, de pornografie en het heilige. Hij gebruikt zelf de term « IJdelheid » om zijn eigen werken te bestempelen, wat ons tot de traditie brengt van de macabere composities van Zummo en Ruysch. Maar in tegenstelling met de christelijke IJdelheden is de zin afwezig – hij werd enkel slechts als voorwendsel aangevend. De auteur zegt in alle eerlijkheid: « Ik kan geen

« plus à jour » (*more up-to-date*). Ceux qui sont actuellement disponibles, en effet, ne sont pas techniquement parfaits, expliquait-il. En particulier, « une “Femme visible” plus jeune serait utile : celle dont on dispose aujourd’hui, à 59 ans, est ménopausée et ses organes reproducteurs sont atrophiés » (on retrouve ici le souci, exprimé autrefois par Vésale, de disposer pour les démonstrations anatomiques d’un corps correspondant à un type idéal). En outre, il est maintenant possible de découper les corps en tranches encore plus fines, d’une épaisseur de 100 microns. Je dois dire que l’idée de ces hommes et de ces femmes découpés en lamelles et scannés me paraît encore plus horrible, dans sa froideur informatisée, que la dissection à l’ancienne qui avait fait s’enfuir Berlioz par la fenêtre de la salle d’anatomie.

C’est sans doute par réaction au caractère de plus en plus aseptisé de notre société « post-industrielle », d’où la vision de la maladie et de la mort est évacuée, indésirable, que l’on voit se développer les représentations sanglantes des films *gore*, la fascination pour les tueurs en série, et le retour dans l’art contemporain de l’utilisation de cadavres. Celle-ci était considérée jusqu’à une date relativement récente comme taboue, les expériences de Ruysch, Di Sangro ou Fragonard constituant de très rares exceptions, à la limite du pathologique.

Le photographe américain Joel-Peter Witkin s’est signalé en élaborant des natures mortes – au sens propre du terme – réalisées en noir et blanc avec, parmi les fleurs et les fruits, des morceaux de cadavres récupérés à l’École de médecine de Mexico. L’une des plus impressionnantes est *Le Baiser* (*The Kiss*, 1982), qui représente les deux moitiés d’une tête de vieillard sciée verticalement (comme la *Femme à la larme* de Pinson), agencées de façon à les faire s’embrasser sur la bouche. Witkin amalgame de façon très troublante le grotesque et le sublime, l’esthétisme et la monstruosité, la pornographie et le sacré. Il emploie lui-même le terme de « Vanités » pour qualifier ses propres œuvres, ce qui nous ramène à la tradition des compositions macabres de Zummo et de Ruysch. Mais, à la différence des Vanités chrétiennes, le sens – fût-il invoqué comme un simple prétexte – est absent. L’auteur indique avec sincérité : « Je ne peux pas définir ce que je fais ; je ne sais pas ce que je fais. » Il est beaucoup moins convaincant, en revanche, lorsqu’il évoque « la souffrance indicible du Christ crucifié » ou « celle des Juifs sous Hitler ».

On se trouve ici devant la même ambiguïté qu’avec le *body art* extrême des actionnistes viennois et de leurs successeurs, tel



Marie-Jo Lafontaine, *World wide web*, 1996.



l'Espagnol David Nebreda, pratiquant l'automutilation devant son appareil photo : les justifications idéologiques paraissent n'être que l'habillage conceptuel *a posteriori* d'une attirance pour la souffrance et la mort, analogue (du moins pour le spectateur) à une pornographie macabre. La pornographie est la représentation et la contemplation d'images obscènes, qui fascinent parce qu'elles paraissent receler le secret d'une chose évanescence – la jouissance sexuelle – que de toute évidence elles ne contiennent pas, mais dont elles portent, d'une certaine façon, les traces. De ce point de vue, l'anatomie est très proche de la pornographie, dans la mesure où elle cherche à saisir l'essence de la vie dans ce qui, par définition, ne la contient plus : le cadavre. De même que, selon une formule célèbre, on n'a jamais trouvé l'âme sous le scalpel, ces figures paradoxales de morts présentés comme vivants, d'éventrées souriantes, ces gros plans organiques, en cire ou en photo, font exister par l'image la coïncidence des opposés, la conciliation des inconciliables – une réalité purement visuelle, d'essence contradictoire, qui n'a pas de lieu et ne peut en avoir dans le monde des corps réels.

Allant encore plus loin que Witkin, l'artiste-anatomiste allemand Gunther von Hagens reprend les choses là où Fragonard les avait laissées. Il est l'inventeur d'un procédé de conservation des cadavres appelé « plastination », qu'il a fait breveter, et qui consiste à « retirer sous vide l'eau et la graisse des tissus, et [à] les remplacer par du caoutchouc au silicone ou de la résine époxy. Les corps entiers ou les organes gardent ainsi leur plasticité, sont inodores et se conservent pour l'éternité. Le principe est simple, la réalisation plus délicate, qui nécessite pour un corps entier plus de mille heures de travail. Débarrassé de sa peau, celui-ci est littéralement « écorché mort ». Il apparaît dans toute sa complexité musculaire, veineuse et artérielle, ou encore viscérale. Mais von Hagens va plus loin. « Je refuse de ne présenter que des poupées mortes », explique-t-il. Substituant le scalpel au burin, il dédouble os et masse musculaire, fait jouer les articulations, ouvre les ventres et recompose des attitudes. Ici, une baigneuse nage le crawl. Là, un homme fait son jogging pendant qu'un autre joue aux échecs. Une femme enceinte, le ventre ouvert, laisse entrevoir son fœtus. Une fabuleuse statue équestre est la pièce centrale de l'exposition » intitulée *Mondes des Corps* (*Körperwelten*) qui a circulé dans de nombreux pays – y compris en Belgique, en 2001-2002 – : « Tel un spectre, un cavalier, qu'un gigantesque coup de sabre aurait tranché en deux de la tête aux pieds, monte la montagne de muscles et de tendons dénudés d'un puissant destrier et [...] lui présente son cerveau dans sa

définition *jeu* de van wat ik doe; ik weet niet wat ik doe. » Hij is echter veel minder overtuigend wanneer hij « het onuitsprekelijke lijden van de gekruisigde Christus » of « van de Joden onder Hitler » evocert.

We bevinden ons hier tegenover dezelfde dubbelzinnigheid als bij de buitenissige *body art* van de Weense aktionisten en hun opvolgers, zoals de Spanjaard David Nebreda, die aan zelfverminking doet voor zijn fototoestel. De ideologische rechtvaardigingen schijnen slechts de conceptuele *a posteriori* aankleding te zijn van een aantrekkingskracht tot het lijden en de dood, analoog (tenminste voor de toeschouwer) met een macabere pornografie. Pornografie is de voorstelling en de beschouwing van obscene beelden die fascineren omdat ze het geheim van een vluchtig iets lijken te verbergen – het seksuele genot – dat ze vanzelfsprekend niet bezitten, maar waarvan ze op een zekere manier de sporen dragen. Vanuit dit standpunt staat de anatomie heel dicht bij de pornografie, voor zover ze probeert om de essentie van het leven te vatten in iets wat het per definitie niet meer bezit: het kadaver. Zo heeft men ook nooit volgens een bekende formule de ziel onder de scalpel gevonden. Deze paradoxale figuren van doden voorgesteld als levenden, van lachende mensen die van hun ingewanden ontdaan zijn, deze grote organische ontwerpen (in was of op foto) doen door het beeld het samenvallen van tegengestelden ontstaan, de verzoening van de onverzoenlijken – een louter visuele realiteit, van een contradictoire essentie, die geen plaats heeft en er geen kan hebben in de wereld van de echte lichamen.

De Duitse artiest-anatoom Gunther von Hagens ging nog verder dan Witkin. Hij neemt de zaken weer op waar Fragonard ermee ophield. Hij is de uitvinder van een procédé voor het bewaren van lijken, genaamd « plastinatie ». Hij liet deze techniek patenteren. Ze bestaat eruit « al het water en vet uit de luchtledige weefsels te halen en dit te vervangen door siliconenrubber of epoxyhars. De volledige lichamen of organen behouden hierbij hun soepelheid, zijn geurloos en zijn houdbaar tot in de eeuwigheid. Het principe is simpel, de realisatie is delicaat en vraagt voor een volledig lichaam meer dan duizend uren arbeid. Ontdaan van zijn huid, is deze letterlijk een

“gevilde dode”. Hij laat ons de ingewikkelde samenstelling van zijn spieren, bloedvaten, slagaders en ingewanden zien. Maar von Hagens gaat nog verder. “Ik weiger slechts dode poppen voor te stellen”, legt hij uit. Met de beitel in plaats van het scalpel splitst hij het been en de spiermassa, doet hij gewrichten spelen, opent hij buiken en herschikt hij de pose. Hier zwemt een baadster crawl. Daar jogt een man terwijl een andere schaak speelt. Een zwangere vrouw laat in haar open buik haar foetus zien. Een fabuleus ruitersbeeld vormt het centrale stuk van de *Körperwelten*-tentoonstelling die in verscheidene landen te zien was – waaronder in België in 2001-2002: « Een ruiter, die door een gigantische sabelslag in twee werd gespleten van kop tot teen, beklimt als een spook de berg ontblote spieren en pezen van een krachtig strijdros en [...] presenteert zijn hersenen in zijn uitgestrekte rechterhand » (*Le Monde des Corps du professeur Gunther von Hagens*, www.artezia.net).

Wij vinden hier alle iconografische thema's terug van de anatomische kunst, die ons nu al vertrouwd zijn: figuren doormidden gesneden, de hersenen uit de schedel gehaald, organen aan het eind van een uitgestrekte arm, ruiter van de Apocalyps, vrouw met open buik die haar foetus laat zien (maar in tegenstelling tot de traditie is Von Hagens' vrouw ontdaan van haar huid). Deze traditionele thema's worden gecombineerd met suggestieve enceneringen van het moderne leven: sport, vrije tijd...

De houding van von Hagens is heel dubbelzinnig: hij kleedt zich zoals de conceptuele artiest Joseph Beuys (die beweerde dat « alles kunst is ») opzichtig, wat van zijn kant een zekere distantiëring inhoudt door het accent te leggen op de kunstmatigheid van de operatie. Tussen de 200 kadavers die hij tentoonstelt is er zelfs een « echte » reconstructie van een gevilde figuur die zijn eigen vel als een trofee omhoog houdt, overgenomen uit de anatomische verhandeling van Vesalius. En nochtans blijft von Hagens de wat hij noemt « echtheid » van zijn geplastineerde lichamen (de tentoonstelling *Körperwelten* heeft als ondertitel *De fascinatie van echtheid*) en het didactische karakter van zijn tentoonstelling benadrukken.

main droite tendue » (*Le Monde des Corps du professeur Gunther von Hagens*, www.artezia.net).

On retrouve ici tous les thèmes iconographiques de l'art anatomique qui nous sont désormais familiers : personnages coupés en deux, cerveau sorti du crâne, organes tendus à bout de bras, cavalier de l'Apocalypse, femme éventrée exhibant le foetus qu'elle contient (mais, contrairement à la tradition, la femme que met en scène Von Hagens est écorchée). Ces thèmes traditionnels sont combinés avec des mises en scène évocatrices de la vie moderne : sports, loisirs...

L'attitude de von Hagens est très ambiguë : il s'habille ostensiblement comme l'artiste conceptuel Joseph Beuys (qui proclamait que « tout est art »), ce qui implique de sa part une distanciation mettant l'accent sur l'artificialité de l'opération. Il y a même, parmi les deux cents cadavres qu'il expose, une reconstitution « réelle » d'une figure d'écorché brandissant sa propre peau comme un trophée, tirée du traité d'anatomie de Vésale. Et pourtant, von Hagens ne cesse d'insister sur ce qu'il appelle l'« authenticité » de ses corps plastinés (l'exposition *Körperwelten* porte en sous-titre *La Fascination de l'Authentique*), et sur le caractère didactique de son exposition. Partout où elle a été présentée, toujours entourée d'une aura de scandale et de polémiques, l'exposition itinérante du « plastinateur » a attiré des millions de visiteurs ; il s'agit même, paraît-il, de l'exposition la plus fréquentée de tous les temps. La polémique, comme au temps de Fragonard, mais de façon démesurément amplifiée par le côté « culture de masse » de l'exposition et son retentissement médiatique, est due au fait que von Hagens est accusé de faire de l'art avec des cadavres. La finalité didactique et la rhétorique de l'authenticité qu'il met en avant ne sont, aux yeux de ses détracteurs, que la justification d'un sordide business exploitant la curiosité malsaine des spectateurs.

On voit ainsi comment, à travers différents contextes culturels, une tradition souterraine de l'art anatomique, reproposant sans cesse, avec des variations de détail, les mêmes thèmes, court depuis les séances de dissection publiques de la Renaissance jusqu'aux expositions de von Hagens, en passant par les cabinets d'anatomie du siècle des Lumières et par les spectacles forains de la fin du XIX^e siècle. La différence la plus importante est sans doute que von Hagens invite les spectateurs à signer des formulaires l'autorisant à plastiner leur corps après leur mort, ce qui en conduit, semble-t-il, un nombre non négligeable – il y en avait déjà quatre mille, selon

Willem van Tetrode (c.1525-1580),
Écorché dans la position d'un archer tirant.
Rome ou Florence.
Collection privée.

Willem van Tetrode (c.1525-1580),
Spierpop als boogschutter in actie.
Rome of Firenze.
Privéverzameling.



Overall waar ze plaatsvond, altijd omringd door een aura van schandalen en polemieken, trok de reizende tentoonstelling van de « plastinator » miljoenen bezoekers. Naar het schijnt is het zelfs de meest bezochte tentoonstelling van alle tijden. De polemiek van de tentoonstelling en zijn weerklank in de media, zoals ten tijde van Fragonard, maar op een buitenmatige manier versterkt door de « massacultuur », is te wijten aan het feit dat von Hagens ervan wordt beschuldigd kunst te maken met lijken. Het didactische aspect en de retoriek over de echtheid die hij naar voor brengt zijn, in de ogen van zijn critici, enkel een verantwoording voor een smerige business die de ongezonde nieuwsgierigheid van de toeschouwers uitbuit.

Zo ziet men hoe een ondergrondse traditie van anatomische kunst, doorheen verschillende culturele contexten, loopt vanaf de openbare anatomische voorstellingen uit de renaissance tot de tentoonstellingen van von Hagens, via de anatomische kabinetten van de verlichting en de kermispektakels op het eind van de XIX^{de} eeuw en ononderbroken dezelfde thema's voorstelt, met variaties in de details. Het meest belangrijke verschil is waarschijnlijk dat von Hagens de toeschouwers uitnodigt om een formulier te tekenen hem toelatend hun lichaam na hun dood te plastineren, naar het schijnt, heeft dit ertoe geleid dat een aanzienlijk aantal mensen (volgens von Hagens reeds vierduizend in 2001) enthousiast waren voor wat hen een opwindende manier lijkt om hen onsterfelijk te maken.

De anatomen hadden van de formule « ken uzelf » hun devies gemaakt ten koste van een verschuiving in de betekenis. In het oude Griekenland betekende dit « weet wie je werkelijk bent » – waarbij de ziel als het essentiële van het individu wordt beschouwd –, maar het neigde bij de anatomen « jij bent niets anders dan je lichaam » te worden. Vandaag lijken sommige van onze tijdgenoten inderdaad te denken dat ze niets anders dan een lichaam zijn en dat dit het enige spoor is dat het waard is te blijven voortbestaan, zij het dan onder de vorm van een groteske plastinatie en ensce-nering van von Hagens. Het lot dat in het verleden weggelegd was voor kadavers van misdadigers en geuzen

Cornelius Bellekin (actif à Amsterdam 1650-1700),

Triomphe de Neptune. Collection privée.

Cornelius Bellekin (actief te Amsterdam 1650-1700),

Triomf van Neptunus. Privéverzameling.



p. 82-83

Vue de l'exposition / Tentoonstelling

les dires de von Hagens, en 2001 – à s’enthousiasmer pour ce qui leur apparaît comme une exaltante manière de s’immortaliser.

Les anatomistes avaient fait de la formule « connais-toi toi-même » leur devise, au prix d’un glissement de sens : elle signifiait, dans la Grèce antique, « sache qui tu es vraiment » – au sens de l’âme, considérée comme la véritable essence de l’individu –, mais tendait à devenir, chez les anatomistes, « tu n’es rien d’autre que ton corps ». Aujourd’hui, certains de nos contemporains semblent effectivement considérer qu’ils ne sont rien d’autre que leur corps, et que celui-ci est la seule trace qui mériterait de rester d’eux, fût-ce sous la forme d’une plastination grotesquement sculptée et mise en scène par von Hagens. Le sort autrefois réservé aux cadavres des criminels et des gueux – servir de matière première aux dissecteurs – semble désormais tenu pour enviable par de nombreuses personnes, dès lors qu’on leur garantit par contrat qu’elles deviendront une œuvre d’art.

Pendant ce temps, dans des cuves contenant de l’azote liquide, les corps (ou quelquefois seulement les têtes tranchées) d’un certain nombre de milliardaires, qui ont payé très cher pour cela, sont congelés, ou plus exactement « cryogénisés », en vue d’une éventuelle renaissance dans l’avenir grâce aux progrès de la médecine... Et une société suisse, Algordanza, propose depuis peu aux futurs défunts de transformer (en quatorze semaines) le carbone contenu dans leurs cendres en un diamant que leurs descendants pourront porter sur eux.

Cette volonté pathétique de s’éterniser à n’importe quel prix et sous n’importe quelle forme, dans un diamant ou une sculpture anatomique, comme si la vie pouvait être rendue plus précieuse par le retraitement du matériau corporel après la mort, révèle une sorte de narcissisme de l’insignifiance : chacun se considère comme une simple unité interchangeable au sein d’une masse d’individus sans qualité particulière, et par conséquent sans la moindre valeur, mais ce rien, ce néant, n’en a pas moins une « valeur » potentielle, artistique ou monétaire. Tout le monde est matière à diamant ou à plastination. Les réserves de viande humaine, les membres sectionnés et les têtes grimaçantes qui révélaient Berlioz et dont se délecte von Hagens ; la fabrication en série de pierres précieuses à partir de cadavres... Nous sommes loin, en apparence, de la jolie Ève de Gand. Mais ces visions de cauchemar ne sont peut-être que la version techno-industrielle d’un rêve d’anatomiste ayant enfin à sa disposition tous les cadavres

Jean-Marc Mandosio

École pratique des hautes études, Paris - Parijs

– als grondstof dienen voor de dissectie – lijkt vanaf nu door velen als benijdenswaardig te worden beschouwd, zodra men hen per contract de garantie geeft dat ze een kunstwerk zullen worden.

Inmiddels worden er lichamen (of enkel het hoofd) van enkele miljardairs, die hier veel geld voor over hadden, ingevroren in vaten met vloeibare stikstof, of meer bepaald « gecryogeniseerd » met het oog op een eventuele wedergeboorte dank zij de vooruitgang van de geneeskunde... En de Zwitserse firma Algordanza stelt sinds kort aan de toekomstige overledenen voor om (in veertien weken) de koolstof die zich in hun assen bevindt om te vormen tot een diamant die hun nakomelingen dan kunnen dragen.

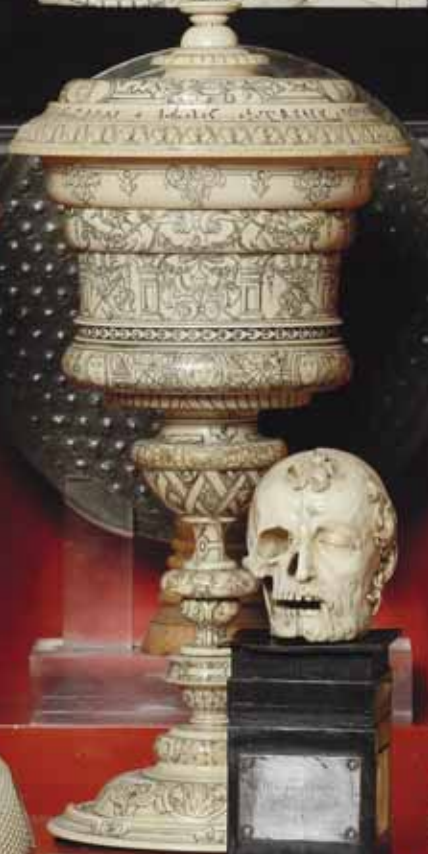
Deze pathetische wens om zich ten alle prijzen en in om het even welke vorm te vereeuwigen, in een diamant of in een anatomisch beeld, onthult een soort van narcisme van de onbeduidendheid, alsof het leven meer betekenis heeft door een behandeling van het lichaam na de dood. Eenieder beschouwt zichzelf als een eenvoudig verwisselbare eenheid zonder buitengewone kwaliteit in de schoot van een massa individuen en bijgevolg zonder de minste waarde, maar deze nietigheid, deze vergankelijkheid heeft wel een mogelijke « waarde », artistiek en geldelijk. Iedereen is grondstof voor een diamant of een plastinatie. De reserves menselijk vlees, de afgesneden ledematen en de verwrongen gezichten die Berlioz deden vertrekken en waarvan von Hagens geniet; het vervaardigen van edelstenen uit lijken ... In schijn zijn we ver verwijderd van de mooie Eva van Gent. Maar deze waanvoorstellingen zijn misschien slechts de techno-industriële versie van een droom van een anaatoom die eindelijk zo veel lijken als hij wil ter beschikking heeft om hiermee te doen wat hij wil.

Vertaling:

Kathleen Leys, adjunct-conservator.









Corail rouge. xvii^e siècle.

Collection privée.

Rode koraal. xvii^{de} eeuw.

Privéverzameling.

DE VERZAMELAAR LE COLLECTIONNEUR

De kunstwerken hebben een langdurige en duistere geschiedenis, net zoals het geweten en het geloof van de mensen. Deze duisternis is van alle tijden, zij doorkruist als de rode draad van Ariadne de geschiedenis, net zoals de hoogste dromen en de kennis van de mensen.

Wat ik zou willen duidelijk maken is het idee dat elk goed kunstwerk toch vergankelijk kan zijn (welke listen er ook gebruikt worden). Maar het kunstwerk kan ook zijn eigen limieten overstijgen en zo overleven in de tijd en de wereld. Het wordt tijdloos.

De curiositeit, de passie om in contact te komen met de kracht van de werken; het fascinerende, het betoverende, het genot, het plezier om anderen te laten genieten, is het principe van elke belangrijke verzameling. De verzamelaar smaakt en proeft zijn verzameling zoals hij een schitterende wijn savouereert tot hij er zelf beneveld van wordt.

Vandaar dat het vuur in hemzelf blijft. Dat is het geheim van zijn jeugd die nooit verwelkt. Nochtans heeft hij tijdens zijn leven door moerassen en catacomben gesparteld, maar hij gaat steeds verder, want zijn leven wordt geleid door zijn enthousiasme dat hem toelaat te plooiën zoals een rietstengel, liever dan te breken.

Les œuvres d'art ont une bien longue et nébuleuse histoire, comme la conscience et la croyance des hommes. Cette obscurité a été permanente, elle traverse comme un fil d'Ariane les profondeurs de l'histoire, à la hauteur des rêves et des savoirs des hommes. Ce que je voudrais rendre clair, c'est l'idée que toute bonne œuvre d'art est éphémère (quels que soient ses stratagèmes). Mais l'œuvre dépasse ses limites, et survit dans le temps et l'espace.

La curiosité, la passion de rentrer en contact avec la puissance des œuvres, l'envoûtement, la jouissance, le plaisir de faire jouir les autres, sont le principe de toute collection importante. Le collectionneur goûte et déguste sa collection comme il savoure un vin millésimé, devenant parfois nébuleux lui-même... Là réside le feu et le secret de sa jeunesse qui jamais ne se flétrit. Bien qu'il rencontre dans sa vie des marécages et des catacombes, il continue ; car sa vie est guidée par ses enthousiasmes qui, tel un roseau, lui permettent de plier, plutôt que de rompre.

Penser à sa collection, y réfléchir, permet au collectionneur de naviguer dans son existence, « à plus haut sens ». Aucune collection ne se forme sans magie, sans alchimie. Les couleurs, les matières et les formes se transforment par la lumière, par la brillance du regard, et par une longue et attentive observation, tant de l'œil que de l'esprit. « L'œuvre se fait œuvre ». La densité du regard du collectionneur fait l'œuvre, l'œuvre devient le regardeur, tout au long de la longue et pénible histoire de l'art. Jubilation, magie, transmutation de la matière en or, le collectionneur opère jour et nuit, entièrement fixé, rivé, passionné par son programme fou, fait de délires et d'ensorcellements. Mais, au bout du compte, toutes les figures se retrouvent seules, soclées et clouées en silence. La vie s'arrête en présence de l'effigie de la mort : *Mors ultima linea rerum*.



Het denken, het doordacht nadenken over zijn collectie, laat de verzamelaar toe zijn leven te leiden op het hoogste niveau. Geen enkele verzameling ontstaat en ontwikkelt zich zonder magie, zonder alchimie. De kleuren, de materie en de vormen ondergaan een gedaanteverandering, transformeren zich door licht, door de glinster in de ogen, door het langdurig en aandachtig observeren zowel met de ogen als met de geest. « Het werk wordt kunstwerk ». De intensiteit van de blik van de verzamelaar maakt het tot kunstwerk, het werk wordt de observator. Dit is tijdens de lange en moeizame geschiedenis van de kunst steeds zo geweest.

Jubileren, magie, transmutatie van de materie in goud, de verzamelaar werkt dag en nacht, volledig gefocust, als aan de grond genageld, gepassioneerd door zijn gekke dromen en betoveringen.

Maar uiteindelijk staan alle beelden alleen, van een voetstuk voorzien, genageld in de stilte. Het leven stopt in de aanwezigheid van het beeld van de dood: *mors ultima linea rerum*.

Op het einde van de XVI^{de} eeuw ontstaan gedraaide ivoren torens, kleine monumenten van generositeit, van volheid van de materie die de ongelooflijke vaardigheid van de mens huldigen. De mens, gewapend met zijn werktuigen, doet de materie op zo'n manier geweld aan om te verkrijgen wat hij voor zichzelf poogt te verwezenlijken, om in zijn geest het onmogelijke te bereiken: de hemel te proportioneren naar de dimensie van zijn eigen lichaam.

En dit alles voelt men aan en is onomstootbaar waarneembaar in de grote denkkamers, in de ivoren toren van de alchimist en de verzamelaar van het vreemde, in de zeldzame objecten die niemand ooit gezien had, in het vatten en begrijpen van wat het universum rondom ons verwezenlijkt, in wat voorbij is en wat eeuwig is. Zo dichtbij, zo ver weg, juist op dat ogenblik waarop het reële het irreële omarmt.

Togo

Boule à piquants. Ivoire tournée. Nuremberg, XVI^e-XVII^e s.

Collection privée.

Gedraaid ivoor. Nürnberg, XVI^{de}-XVII^{de} eeuw.

Privéverzameling.

Boule à piquants. Georg Wecker, Dresde, XVII^e siècle.

Collection privée.

Gedraaid ivoor. Georg Wecker, Dresden, XVII^{de} eeuw.

Privéverzameling.

À la fin du XVI^e siècle apparaissent les tours d'ivoire, petits monuments de générosité, de plénitude de la matière, qui célèbrent un savoir-faire hors norme. L'homme armé de ses outils fait subir à la matière ce qu'il tente de réaliser en lui-même, atteindre en esprit l'impossible : proportionner le ciel à la dimension de son propre corps. Et tout ceci se ressent, se perçoit avec force dans les grandes chambres de réflexion, dans la tour d'ivoire de l'alchimiste et du collectionneur de l'étrange, dans les choses que personne n'a encore vues, dans le saisissement que produit l'univers qui nous entoure, dans ce qui est fini et ce qui est éternel. Si proche, si loin, à l'instant précis où le réel embrasse l'irréel.

Traduction :

Alexandre Vanautgaerden, conservateur.





Tour en forme de vase, « au Turc ».
Atelier des frères Zick (Stefan, Peter et Lorenz),
Nuremberg, fin XVI^e-XVII^e siècle.

Collection privée

Toren in de vorm van een vaas, « met Turk ».
Atelier van de gebroeders Zick (Stefan, Peter en Lorenz),
Nürnberg, eind XVI^{de}-XVII^{de} eeuw.
Privéverzameling.

Vase. Ivoire tourné. Réalisé d'après un projet de
Matthias Zundt,
Nuremberg, 1551. Collection privée.
Vaas. Gedraaid ivoor. Vervaardigd naar een ontwerp van
Matthias Zundt,
Nürnberg, 1551. Privéverzameling.





Boule à piquants. Ivoire tournée.
Nuremberg, XVI^e-XVII^e siècle. Collection privée.

Gedraaid ivoor.

Nürnberg, XVI^{de}-XVII^{de} eeuw. Privéverzameling.

Tour en forme de vase. Ivoire tournée.

Allemagne du Sud (?),

XVII^e siècle. Collection privée.

Toren in de vorm van een vaas. Gedraaid ivoor.

Zuid-Duitsland (?), XVII^{de} eeuw.

Privéverzameling.

p. 92

Tour à la boule aux piquants. Spa, XVII^e siècle.

Collection privée.

Toren met bol. Gedraaid ivoor. Spa, XVII^{de} eeuw.

Privéverzameling.





Bibliographie - Bibliografie

Préface - Inleiding

André Vésale. *Expérimentation et enseignement de l'anatomie au XVI^e siècle*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 5 novembre - 5 décembre 1993, ed. Elkhadem Hossam et alii, Bruxelles, Bibliothèque royale, 1993.

Artempo. *Where Time becomes Art*, Venise, Palazzo Fortuny, 9 juin-7 octobre 2007, ed. Axel Vervoordt et Mattijs Visser, Venise, Musei Civici Veneziani, 2007.

D'un regard l'autre. *Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Paris, Musée du Quai Branly, 19 septembre 2006-21 janvier 2007, ed. Yves Le Fur, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2006.

Érasme ou l'éloge de la curiosité à la renaissance. *Cabinets de curiosités et jardins des simples*, ed. Alexandre Vanautgaerden, Musée départemental de Saint Antoine l'Abbaye, 2 juin - 5 octobre 1997, Bruxelles, La lettre volée à la Maison d'Érasme, 1997.

Alexandre Vanautgaerden, *Hortus Erasmi*, Bruxelles-Brussel, La Lettre volée à la Maison d'Érasme, 2000, coll. Le Cabinet d'Érasme II, 2000. Versions en français, néerlandais et anglais. Uitgegeven in het Frans, Nederlands en Engels.

Alexandre Vanautgaerden, *Otium*, Bruxelles-Brussel, La Lettre volée à la Maison d'Érasme, 2001, coll. Le Cabinet d'Érasme, 2001.
- vol III : *Un jardin philosophique ; Een Filosofische Tuin ; A Philosophical Garden*.
- vol IV : *L'homme qui tomba des étoiles ; De man die uit de sterren viel ; The Man who fell from the stars*.

Essai - Essay

À corps et à raison : photographies médicales, 1840-1920, Paris, Marval, 1995.

L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993, Paris, Gallimard / Electa, 1993.

L'Anatomie humaine : cinq siècles de sciences et d'art, Paris, La Martinière, 2006.

Encyclopaedia Anatomica : a complete collection of anatomical waxes (Museo di storia naturale dell'Università di Firenze, sezione di zoologia La Specola), Köln, Taschen, 1999.

Joel-Peter Witkin, Paris, Centre national de la photographie, 1991.

Les Siècles d'or de la médecine : Padoue, xv^e-xviii^e siècles, Milano, Electa, 1989. Voir : la collection Spitzner, Tressac, Antigone, 1998.

Rosmarie Beier, « Regarder l'intérieur du corps : à propos de l'histoire de l'homme de verre à l'époque moderne » (trad. Anne-Marie Thiesse), Terrain, n° 18, 1992.

Mehdi Benkhadra & Pierre Trouilloud, « Céroplastie-plastination : réalisme de l'artificiel, fascination de l'authentique », *Les Métaphores du corps*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Francesco Paolo De Ceglia, « Donne sventrate e uomini scuoiati : corpo femminile e corpo maschile nelle cere anatomiche del museo fiorentino della Specola », *Revista internazionale de culturas y literaturas*, n° 3, 2005, <www.escritorasyescrituras.com>.

Francesco Paolo De Ceglia, « Rotten Corpses, a Disembowelled Woman, a Flayed Man : images of the body from the end of the 17th to the beginning of the 19th century (Florentine wax models in the first-hand accounts of visitors) », *Perspectives on Science*, XIV, 2006.

Christophe Degueurce, « Les écorchés de Fragonard : une recette de longévité », *La Recherche*, n° 414, 2007.

Nélia Dias, « Le corps en vitrine : éléments pour une recherche sur les collections médicales », Terrain, n° 18, 1992.

Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

Michel Ellenberger, *L'Autre Fragonard*, Paris, Jupilles, 1981.

Julie V. Hansen, « Resurrecting Death : anatomical art in the cabinet of Dr. Frederik Ruysch », *The Art Bulletin*, LXXVIII, 1996.

Sylvie Hugues, « Esthétique et anatomie : science, religion, sensation », *Dix-huitième siècle*, XXXI, 1999.

Nadejje Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

Michel Lemire, *Artistes et mortels*, Paris, Raymond Chabaud, 1990.

Michel Lemire, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles », *L'Âme au corps : arts et sciences (1793-1993)*, Paris, Gallimard / Electa, 1993.

Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

Chloé Pirson, *Les Cires anatomiques (1699-1998) entre art et médecine : étude contextuelle de la collection céroplastique du Musée de la médecine d'Érasme*, thèse soutenue le 9 février 2006 à l'Université libre de Bruxelles (philosophie-lettres).

Christiane Py & Cécile Vidart, « Les musées d'anatomie sur les champs de foire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 60, 1985.

Benjamin A. Rifkin, « L'art de l'anatomie » (trad. Ariel Marinie), *L'Anatomie humaine : cinq siècles de sciences et d'art*, Paris, La Martinière, 2006.

Sarah Roshem, *Prothésis : le corps, la mort et la céroplasticienne*, 2003 <rlabo.free.fr>.

Martin Roth (trad. Anne-Marie Thiesse), « L'homme de verre », Terrain, n° 18, 1992.

Hadrian Sammut, « All things visible and invisible », 2001, <www.alert.com.mt>.

Jose Van Dijk, « La plastination : le corps anatomique comme art post-moderne » (trad. Chloé Baszanger), *Alliage*, n° 50-51, 2002.

« *Le Monde des Corps* du professeur Gunther von Hagens », 2001, <www.artezia.net>.

« Les techniques de préparation anatomique présentes au musée Fragonard », <musee.vet-alfort.fr>.

Museo delle cere anatomiche, Università di Bologna, <biocfarm.unibo.it/museocere>.

Museo di storia naturale / « La Specola », Università degli studi di Firenze, <www3.unifi.it/msn>.

Museo storico nazionale dell'arte sanitaria, <www2.comune.roma.it/artesanitaria>.

*Un lieu ombragé pour réfléchir et pour travailler,
loin de la vie courante.*

IN VMBRACVLO
STVDIVM
ATQVE OTIVM
PROCVL
A TVMVLTV

*Een plaats in de schaduw waar gedacht en gewerkt wordt,
ver van het gangbare leven.*



www.erasmushouse.museum