

GIORGIO BORDIN, MARCO BUSSAGLI, LAURA POLO D'AMBROSIO, *Le livre d'or du corps humain. Anatomie et Symboles*, trad. del italiano de Jacques Bonnet y Todaro Tradito. Éditions Hazan, Paris, 2015, 504 pp. ISBN : 978-2 7541-0810-2.

VERSIÓN ESPAÑOLA

Las Ediciones Hazan presentan en este volumen un recorrido por la historia de la representación artística del cuerpo humano y de sus usos simbólicos. Editado a modo de diccionario didáctico, el libro es ante todo una historia visual del cuerpo, contada a través de 500 láminas acompañadas de notas explicativas que aportan claves técnicas e iconográficas para una mejor comprensión de las obras. Tras un recorrido imprescindible por los ejemplos más significativos de cada periodo artístico, la selección de las imágenes gana en originalidad conforme se concretan los temas, sorprendiendo al lector con algunas obras heterodoxas que no suelen figurar en las compilaciones de Historia del Arte. Los textos, tomados de *Le Corps. Anatomie et symboles* (Marco Bussagli) y de *La Médecine* (Giorgio Bordin y Laura Polo D'Ambrosio), nos introducen en el universo simbólico de la representación anatómica y en el contexto histórico y cultural de las tipologías iconográficas analizadas.

La obra se inicia con una breve historia general de los cánones de belleza y de los sistemas de proporciones, desde los esquemas egipcios de representación, que combinan el riguroso cálculo matemático con la perspectiva jerárquica al servicio del poder faraónico; hasta el *Modulor* de Le Corbusier (p. 23), basado en el número áureo y empleado en la configuración de las unidades habitacionales del arquitecto en Marsella. Una segunda sección aborda la evolución de la representación de la figura humana desde las sintéticas figuras prehistóricas de Lascaux hasta el Body Art, iniciado por Man Ray con su fotografía *Tonsure* (p. 100). El resto del volumen está dividido en bloques temáticos en los que se analizan distintos patrones históricos de representación de las edades del hombre, las partes del cuerpo, la enfermedad, el dolor físico y mental o el trabajo del médico.

El viaje visual por el cuerpo humano que proponen los autores parte de la premisa de que el cuerpo no debe ser entendido como una superficie neutra, como pura naturaleza o mera “máquina”, tal y como se advierte desde la introducción, sino como una realidad sometida al devenir histórico y saturada de relaciones de poder, patrones de género, jerarquías sociales y complejos significados culturales que el arte tiene la capacidad de expresar y de construir al mismo tiempo.

La relación entre arte y ciencia es uno de los temas centrales del volumen: no en vano la obra está protagonizada por el arte a partir del siglo XV y hasta nuestros días, si bien los autores otorgan especial relevancia, dentro del arte premoderno, al clasicismo griego y a notables ejemplos de representaciones anatómicas y médicas medievales. Es el caso del bello esquema de la fisiología del ojo de Hunayn ibn Ishaq (p. 167), quien en el siglo IX tradujo al árabe y transmitió al Occidente medieval los textos de Hipócrates y Galeno.

Pero es a partir del Renacimiento italiano cuando se produce una revolución en la relación entre arte y ciencia, revolución que da lugar a nuevas formas de representación del cuerpo, entendido ahora como microcosmos cuya visión debe remitirnos al orden superior de la naturaleza. El cuerpo humano encarna los principios vitruvianos de euritmia, orden, proporción, simetría, decoro y distribución, que a partir del siglo XV son referencia de autoridad ineludible en toda creación artística (*El hombre de Vitruvio*, Leonardo da Vinci, p. 18). Paralelamente a una nueva antropología marcada por la Antigüedad clásica como autoridad artística y filosófica, se producen profundas transformaciones en la concepción del artista, pensado a partir de este momento como humanista que precisa de un saber a la vez práctico y científico, iniciándose así el desplazamiento de las bellas artes desde el ámbito de las artes manuales hacia el de las artes liberales. La práctica artística adquiere un nuevo estatuto gracias al uso indispensable de las matemáticas, como muestran los tratados de Alberti, Leonardo da Vinci, Sebastiano Serlio o Vincenzo Scamozzi. En pintura, el uso de las matemáticas se convierte en norma a partir de la codificación de los principios de la perspectiva lineal en las tablas florentinas de Brunelleschi. En arquitectura, será de nuevo Brunelleschi quien produzca, con el Hospital de los Inocentes, el manifiesto fundacional de la arquitectura moderna, basada en la configuración de espacios racionales y homogéneos que deben relacionarse entre sí orgánicamente a partir de reglas de proporcionalidad numérica. Al mismo tiempo se eleva la consideración de la técnica, de la práctica, de la manipulación directa de los objetos y del uso de nuevos instrumentos científicos para la producción de arte y de conocimiento. Estas modificaciones tienen un impacto directo sobre la percepción y la representación del cuerpo, que se convierte en centro privilegiado de atención de artistas y científicos a partir del siglo XV. Así, arte y ciencia intersectan en las minuciosas representaciones anatómicas de los siglos XVI y XVII, resultado a la vez de la observación directa y del riguroso conocimiento anatómico (como es el caso de los *Estudios de cráneos* de Leonardo da Vinci, p. 218; o de los grabados de la *Exercitatio anatomica motu cordis et sanguinis in animalibus*, de William Harvey, p. 237).

La nueva interdependencia entre conocimiento teórico y práctico resulta especialmente relevante en el ámbito de la medicina. El arte en la

Modernidad testimonia los cambios que se producen en la figura del médico a partir de la publicación de la obra de Vesalio *De Humani Corporis Fabrica*. El médico, que antes del siglo XV dictaba lecciones desde la cátedra sin entrar en contacto con los cuerpos, trabajo de los aprendices, comienza a impartir sus lecciones de anatomía al mismo nivel que los alumnos, volcado sobre el cadáver, cuyos miembros debe conocer y manipular directamente, sin que pueda ya conformarse con un saber puramente teórico alejado de una práctica anteriormente indigna de su estatuto social.¹ Así lo muestran la *Lección de anatomía del doctor Willem Van der Meer*, de Michel y Pieter Van Mierevelt (p. 482) o la célebre *Lección de Anatomía del Doctor Tulp*, de Rembrandt (p. 199), obras que no solo son testimonio de la nueva medicina, sino del modo en que el arte se utiliza en el siglo XVII como instrumento social de prestigio de una burguesía crecientemente adinerada.

En la historia del arte desde finales del siglo XVIII, el volumen concede especial relevancia a las nuevas representaciones de la patología mental o del malestar interno expresado mediante estados orgánicos. Este tema sin precedentes, al menos como objeto artístico con interés en sí mismo, se explica a partir del nacimiento de la psicología y de nuevos modelos de subjetivación y de autopercepción que Georges Vigarello² resume en su última obra como la idea, insólita hasta el siglo XVIII, de que el cuerpo es capaz de revelar estados del alma. Según el autor, el paso de una concepción del cuerpo como medio para percibir el mundo físico al cuerpo como medio de autopercepción psíquica se produce en *Le Rêve de d'Alembert*, de Diderot, y la historia del arte da cuenta de ello a través de nuevos modos de representación anatómica. Los autores seleccionan obras que revelan, a través del cuerpo, el sufrimiento psíquico padecido por el sujeto contemporáneo, especialmente en contextos urbanos. En *El día después*, de Edvard Munch (p. 286), la ebriedad y el cuerpo de la protagonista, extenuado y lánguido sobre la cama, no son sino el síntoma de un estado de agotamiento y desolación interna. Asimismo, la percepción deformada de la realidad y del propio cuerpo es un recurso expresivo recurrente para dar cuenta de los nuevos sentimientos individuales de vacío y de angustia (*El grito*, Edvard Munch, p. 362), pero también de enfermizos estados colectivos que revelan la degradación moral de una sociedad (*¿De qué mal morirá?*, Francisco de Goya, p. 412) o los horrores y absurdos de las guerras del siglo XX (*Apto para el servicio*, George Grosz, p. 419).

En definitiva, los autores de *Le livre d'or du corps humain* ofrecen un trabajo deliberadamente introductorio, pero con gran sentido pedagógico y una inteligente labor de selección de obras, que resulta muy recomendable para cualquiera que desee aproximarse al ámbito complejo y fascinante de la historia del cuerpo y de su representación artística.

¹ Para un mayor desarrollo de esta cuestión, véase P. ROSSI, *El nacimiento de la ciencia moderna en Europa*, trad. de M. Pons, Crítica, Barcelona, 1998, c. 3.

² G. VIGARELLO, *Le sentiment de soi: Histoire de la perception du corps*, Le Seuil, Paris, 2014.

VERSION FRANÇAISE

Dans ce volume, Les Éditions Hazan retracent l'histoire de la représentation artistique du corps humain et de ses usages symboliques. Le livre, admirablement édité à la manière d'un dictionnaire didactique, est avant tout une histoire visuelle du corps, racontée à travers 500 illustrations accompagnées de notes explicatives qui fournissent des clés techniques et iconographiques pour une meilleure compréhension des œuvres. Après un passage indispensable par les exemples les plus significatifs de chaque période artistique, la sélection des images gagne en originalité à mesure que les sujets se concrétisent, surprenant le lecteur par quelques œuvres hétérodoxes qui ne figurent habituellement pas dans les compilations d'Histoire de l'Art. Les notes tout comme le texte qui introduisent chaque partie sont extraits de « *Le Corps. Anatomie et symboles* », de Marco Bussagli ; et de « *La Médecine* », de Giorgio Bordin et Laura Polo D'Ambrosio. Le texte plonge le lecteur dans l'univers symbolique de la représentation anatomique et dans le contexte historique et culturel des typologies iconographiques analysées.

L'œuvre commence par une brève histoire générale des canons de beauté et des systèmes de proportions, depuis les schèmes de représentation égyptiens, qui combinent un rigoureux calcul mathématique et une perspective hiérarchique au service du pouvoir pharaonique ; jusqu'au *Modulor* de Le Corbusier (p. 23), fondé sur le nombre d'or et utilisé dans la configuration des unités d'habitation à Marseille. Une deuxième partie est consacrée à l'évolution de la représentation de la figure humaine depuis les figures synthétiques de Lascaux jusqu'au *Body Art*, inauguré par la photographie *Tonsure*, de Man Ray (p. 100). Le reste du volume est structuré en parties thématiques qui analysent les différents modèles historiques de représentation des âges de l'homme, des parties du corps, de la maladie, de la douleur physique ou mentale, ou du travail du médecin.

Dans ce voyage visuel, les auteurs partent de l'hypothèse, expliquée dans l'Introduction, que le corps ne peut être compris comme une surface neutre, comme pure nature ou simple « machine ». Au contraire, il doit être compris comme une réalité soumise au devenir historique et saturée de rapports de pouvoir, de normes de genre, de hiérarchies sociales et de significations culturelles complexes que l'art a la capacité d'exprimer et de construire.

Les liens entre l'art et la science est l'une des questions centrales du volume. Ce n'est pas par hasard si l'art, à partir du XV^{ème} siècle et jusqu'à nos jours, est le protagoniste de l'ouvrage. Néanmoins, les auteurs accordent une importance particulière, au sein de l'art prémoderne, au

classicisme grec et aux remarquables exemples de représentations anatomiques et médicales médiévales. C'est le cas du schème de la physiologie de l'œil de Hunayn ibn Ishaq (p. 167), qui, au IX^{ème} siècle, traduit en arabe et transmet à l'Occident médiéval les œuvres d'Hippocrate et de Galien.

Mais c'est à partir de la Renaissance italienne qu'une révolution a lieu dans le rapport entre l'art et la science. Cette révolution, liée à la révolution scientifique moderne, conduit à l'apparition de nouvelles formes de représentation du corps humain, qui est désormais compris comme un microcosme dont la vision doit renvoyer à l'ordre supérieur de la nature. Le corps humain incarne les principes vitruviens de l'eurythmie, l'ordre, la proportion, la symétrie, la convenance et la distribution, principes qui, à partir du XV^{ème} siècle, deviennent une référence d'autorité incontournable dans toute création artistique (*L'homme de Vitruve*, Leonardo da Vinci, p. 18). Parallèlement à une nouvelle anthropologie marquée par l'Antiquité classique comme autorité artistique et philosophique, de profondes transformations surviennent dans la conception de l'artiste, qui commence à être compris comme un humaniste dont le savoir doit être à la fois pratique et théorique. Ainsi, on peut constater un glissement des beaux-arts du domaine des arts manuels au domaine des arts libéraux. La pratique artistique acquiert un nouveau statut grâce à l'usage indispensable des mathématiques, comme les traités d'Alberti, de Léonard de Vinci, de Serlio ou de Vincenzo Scamozzi le montrent. En peinture, l'usage des mathématiques devient la norme à partir de la codification des principes de la perspective linéale dans les tableaux florentins de Brunelleschi. En architecture également, Brunelleschi sera celui qui produira, avec l'Hôpital des Innocents, le manifeste fondateur de l'architecture moderne : une architecture fondée sur la configuration d'espaces rationnels et homogènes qui doivent être mis en relation de manière organique, à partir de règles de proportionnalité numérique. D'autre part, il est fondamental de souligner la considération nouvelle de la technique, de la pratique, de la manipulation directe des objets et de l'usage des nouveaux instruments scientifiques pour la production d'art et de connaissance. Ces modifications ont un impact direct sur la perception et la représentation du corps, qui devient un centre d'intérêt privilégié pour des artistes et des scientifiques à partir du XV^{ème} siècle. Le corps devient sujet de recherche et d'un croissant intérêt scientifique, il est soigneusement décrit et analysé jusqu'au dernier détail. C'est ainsi que l'art et la science se recourent dans les représentations anatomiques détaillées des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, résultat d'une part de l'observation directe et d'autre part d'une connaissance scientifique rigoureuse (c'est le cas des *Études de crânes* de Leonardo da Vinci, p. 218 ; ou des gravures de l'œuvre de William Harvey « *Exercitatio anatomica motu cordis et sanguinis in animalibus* », p. 237).

La nouvelle interdépendance entre la connaissance théorique et la connaissance pratique atteint toutes les disciplines, et notamment la médecine, comme le montre ce volume. L'art de la Modernité témoigne des changements qui se produisent dans la figure du médecin à partir de la parution de l'œuvre de Vesalio *De Humani Corporis Fabrica*. Avant le XV^{ème} siècle, le médecin dictait ses leçons depuis la tribune, le contact avec le corps étant réservé aux apprentis. À partir de la Renaissance, le médecin, ne se contentant plus d'un savoir purement théorique, commence à impartir ses cours d'anatomie au même niveau que les élèves, une pratique auparavant indigne de son statut social³. C'est ce que montrent la *Leçon d'anatomie du docteur Willem Van der Meer*, de Michel et Pieter Van Mierevelt (p. 482), ou la célèbre *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, de Rembrandt (p. 199), deux œuvres qui ne sont pas seulement les témoins de la naissance d'une pratique nouvelle de la médecine, mais aussi de la manière dont l'art est utilisé, au XVII^{ème} siècle, comme un outil social de prestige pour une bourgeoisie de plus en plus riche.

Dans l'histoire de l'art, depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, le volume donne une importance particulière aux nouvelles représentations de la pathologie mentale ou du mal-être interne exprimé à travers des états organiques. Ce sujet sans précédent, du moins comme objet artistique d'intérêt en soi même, peut être expliqué par la naissance de la psychologie et des nouveaux modèles de subjectivation et d'auto-perception. Dans son dernier ouvrage⁴, Georges Vigarello retrace l'histoire d'une idée insolite jusqu'au XVIII^{ème} siècle : l'idée que le corps et les états organiques sont capables de révéler les états de l'âme, du « dedans ». Selon l'auteur, le passage d'une conception du corps comme moyen de percevoir le monde physique, à une conception du corps comme moyen d'auto-perception psychique (un moyen de « découverte de l'être »), se produit dans *Le Rêve de d'Alembert*, de Diderot, et l'histoire de l'art en rend compte à travers de nouveaux modes de représentation anatomique. Les auteurs sélectionnent des œuvres qui révèlent, à travers le corps, la souffrance psychique subie par le sujet contemporain, surtout dans des contextes urbains. Dans « *Le jour d'après* », d'Edvard Munch (p. 286), l'ivresse et le corps de la protagoniste, exténué et languissant sur le lit, ne sont que les symptômes d'un état d'épuisement et de désolation interne. Ainsi, la perception déformée de la réalité matérielle et du corps même est un moyen d'expression récurrent pour rendre compte des nouveaux sentiments individuels de vide et d'angoisse (« *Le cri* », Edvard Munch, p. 362), mais aussi des états de maladie collective qui révèlent la dégradation morale d'une société (« *De quel mal l'on parle ?* », Francisco de Goya, p. 412), ou

³ Pour un plus large développement de cette question, voir P. ROSSI, *La naissance de la Science moderne en Europe*, Paris : Le Seuil, 1999, c. 3.

⁴ G. VIGARELLO, *Le sentiment de soi: Histoire de la perception du corps*, Le Seuil, Paris, 2014.

les horreurs et absurdités des guerres du XXème siècle (« Le conseil de révision », George Grosz, p. 419).

En définitive, les auteurs de « *Le livre d'or du corps humain* » offrent un texte délibérément introductoire, mais avec un grand sens pédagogique et un travail pertinent de sélection des œuvres, très recommandable pour tous ceux qui voudraient découvrir le domaine complexe et fascinant de l'histoire du corps et de sa représentation artistique.

Almudena Pastor García