

“La medicina y el arte no ofrecen antagonismos, tienen las mismas fuentes, todo ello asentado sobre la anatomía, que se lanza, en el amplio concepto que actualmente encierra, a dar a unos las particularidades de las formas, y a otros el origen de la vida”. Así resume Ángel Jorge Echeverri la relación entre la medicina y el arte en su disertación *Medicina y arte. Anatómicos artistas y artistas anatómicos* que presentó en la Universidad de Santiago de Compostela en 1942.

Desde el Renacimiento están documentadas famosas relaciones entre artistas y médicos: la colaboración de Leonardo da Vinci con Marco Antonio della Torre, la de Estéfano von Calcar—grabador discípulo de Tiziano— con Vesalio. La Escuela holandesa, la más importante durante el siglo XVII, inicia el estudio de la cirugía con Brouwer, van Ostade y Teniers; un ejemplo destacado es Rembrandt, quien eternizó al doctor Tulp en su *Lección de anatomía del profesor Nicolaes Tulp*, 1632.<sup>1</sup> En el siglo XIX se hace famosa la relación entre Henri Toulouse-Lautrec y el doctor Pean, así como la de Thomas Eakins y el doctor Gross, de lo cual da testimonio la pintura *The Gross Clinic*, 1875.<sup>2</sup>

Las referencias acerca del tema de la medicina en el arte todavía están presentes hasta 1916, en las que se habló de la relación entre el pintor y cirujano Henry Tonks con Sir Harold Gilles, padre de la cirugía británica, aunque este registro se pierde en el transcurso del siglo XX con el auge de las vanguardias y

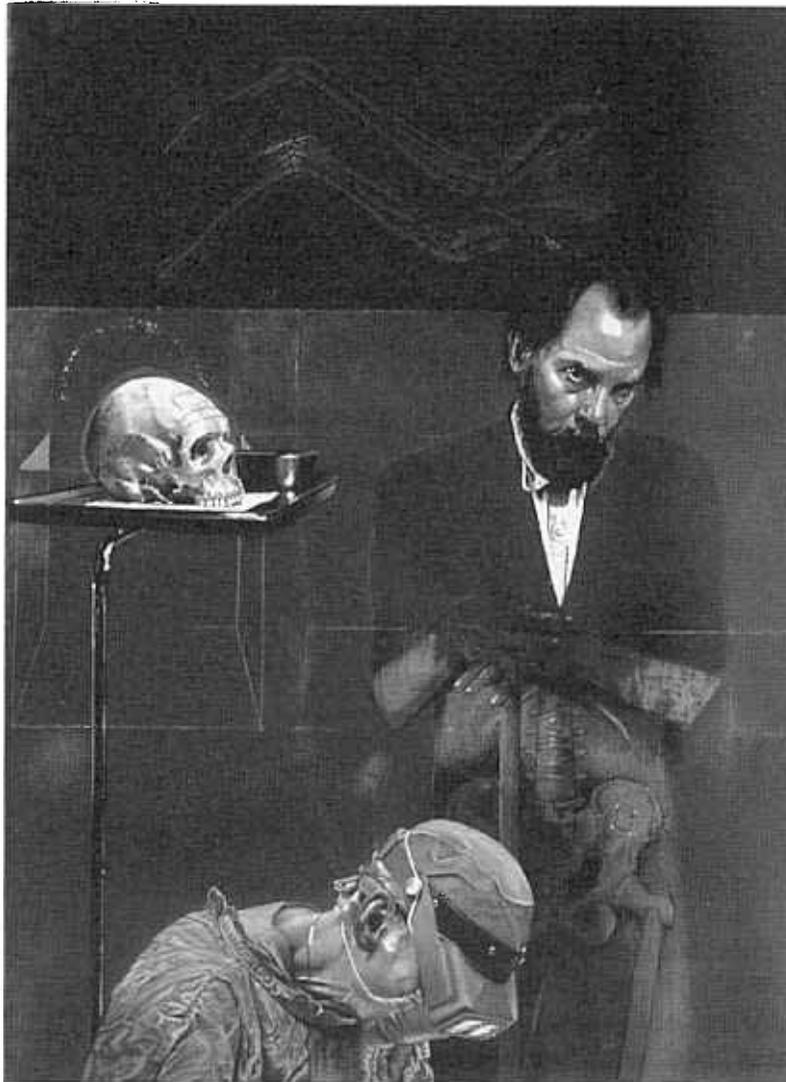
la corriente abstracta. Pero, al retomarse una expresión realista, se introducen nuevamente al arte los temas médicos y de anatomía humana y animal. En el rubro de la pintura existen ejemplos claros de cómo la medicina ha sido fuente de inspiración para algunos artistas, como es el caso de Arturo Rivera. Si uno define la obra de este pintor como “realista”, hay que ser conscientes del sentido en que se usa este concepto. El término “realismo”

plicaba una dimensión social, como lo define Linda Nochlin en su libro *El realismo* de 1991. El término apropiado para la obra de Arturo Rivera sería, según mi criterio, “realista de intensidades”, derivado de la “prosa de intensidades” que propuso Alberto Ruy Sánchez. La labor mental del artista es sintetizar diversos conceptos teóricos y transformarlos en un nuevo lenguaje pictórico.

El interés de este pintor en la medicina y las ciencias en general empieza en su infancia y lo mantiene durante toda su carrera artística. Su obra de la primera mitad de los años ochenta, en gran parte reunida en el libro *El rastro del dolor*, se centra en la figura humana: torsos, cabezas, bustos, muslos; en cuanto a la anatomía, se concentra en la representación de músculos, a los que a veces transforma y deforma. La única figura humana que aparece completa se encuentra en la obra *Pompeya* (1985). Sin embargo, no aparece erecta, sino agachada, como si el artista tuviera miedo de confrontarse con el ser humano en su totalidad; y como si quisiera tener un control completo sobre sus seres, que en su mayoría están desnudos, les deja sin protección los genitales, el germen de la futura vida. Pero no se trata de desnudos propiamente, sino de seres

despojados de vestiduras, algunos rapados, vistos por un ojo científico, frío y analítico.

Como con rayos X el artista penetra la existencia de sus figuras hasta la estructura muscular, ejemplos de esto son



*El cirujano y el pintor (Autorretrato)*, 1992, óleo sobre tela/madera, 81 x 65 cm

supuestamente se refiere a una época definida entre 1840 y 1870-1880. Su propósito “consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento” e im-

*Magnus* (1980) y *Diálogo* (1983). Más allá de ser simples representaciones anatómicas, están unidas por un concepto estético. Los músculos no están fijos en la mandíbula, sino que asumen una actividad independiente de sus funciones fa-

De mayor importancia para este pintor es el aspecto de la deformación de partes del cuerpo. El cráneo elongado aparece en varios cuadros como *Mefisto* y *Meteoro* (1980), *Cruz* (1981) y *Mirada fija* (1981), que nos remite a las enfermedades de hi-

nóstico médico real, sino que se anticipa al futuro del desarrollo de la genética que, a pesar de proponer remedios, alberga el peligro de crear monstruos.

Asimismo, en la serie del doctor Fernando Ortiz Monasterio, Arturo Rivera

## EL OJO ANALÍTICO. EL OJO ESTÉTICO



J u t a R ü t z

ciales, al sostener una esfera. El músculo facial de *Daniel en la cueva de los leones* (1985) se une con la piel y los dientes, lo que da una visión monstruosa del personaje. Estos ejemplos nos revelan la obsesión de Rivera por mostrar el cuerpo vivo y lleno de pecado, centrándose en los detalles.

Otra fascinación de Arturo Rivera en cuanto al cuerpo humano y al aspecto médico son las transformaciones. En *Mefisto* y *meteoro* (1980) así como en *Nacimiento de las alas* (1980), nacen plumas del músculo o de la unión entre ellos. En *Diálogo* presenta la nariz no con su consistencia real de cartílago, sino transformada en un músculo que anatómicamente no existe, pero que nos permite pensar en la estructura de una rana o de un sapo. En *Metamorfosis* (1980), Rivera toma como base la anatomía real de la nariz, pero la convierte en otro ser. De la nariz y de las cejas del personaje nace un insecto, muy al estilo de las transformaciones kafkianas. Frecuentemente se sintetizan diversas ideas artísticas en estructuras anatómicas que muestran cómo el pintor supera una realidad determinada para expresar una inquietud de su mundo interior.<sup>3</sup>

drocefalia y turricefalia. El *Retrato del Dr. Paul Tessier* (1982) alude al hiperteorbitismo, malformación que trata dicho médico. También Rivera mezcla síntomas de enfermedades que no aparecen juntos en la realidad. *El Niño orejas* (1984) tiene la lengua desproporcionada—microglosia en *terminus technicus*— y la saca como los pacientes del llamado síndrome de Down. A la trisomía 21 también se refieren el pliegue epicántico del ojo izquierdo y las manos chicas. Las letras A, B, C, y D en el dibujo del corazón parecen aludir a una enfermedad congénita, llamada tetralogía de Fa-

*Mientras que el científico se adapta a las leyes determinadas por el objeto, el artista adapta el objetivo a las leyes de su mundo estético.*

llo.<sup>4</sup> Mientras que estos ejemplos se refieren a enfermedades identificables, Rivera introduce la desproporción como parte de su estilo artístico. Así rompe con una estética pictórica de perfección, volviéndose en contra del academicismo, como lo ilustra *El viajero en Japón* (1984). Los ojos y las orejas no sólo son disparejas sino muy diferentes en su forma. Los dientes se integran en los labios caídos. Es decir, Arturo Rivera no siempre se refiere a un diag-

hace referencia a la ambivalencia de la medicina. El doctor Ortiz Monasterio es un médico mundialmente conocido como cirujano plástico reconstructivo y el doctor Paul Tessier es especialista por excelencia en operaciones de hiperteorbitismo.<sup>5</sup> Como monumento a la ética médica—dedicada a los dos como hombres del siglo XXI—, el pintor crea *Construcción en la destrucción* (1993). El hombre que tiene el poder de la construcción puede optar igualmente por la destrucción, o en este caso por la reconstrucción. La ambivalencia de la capacidad humana se mues-

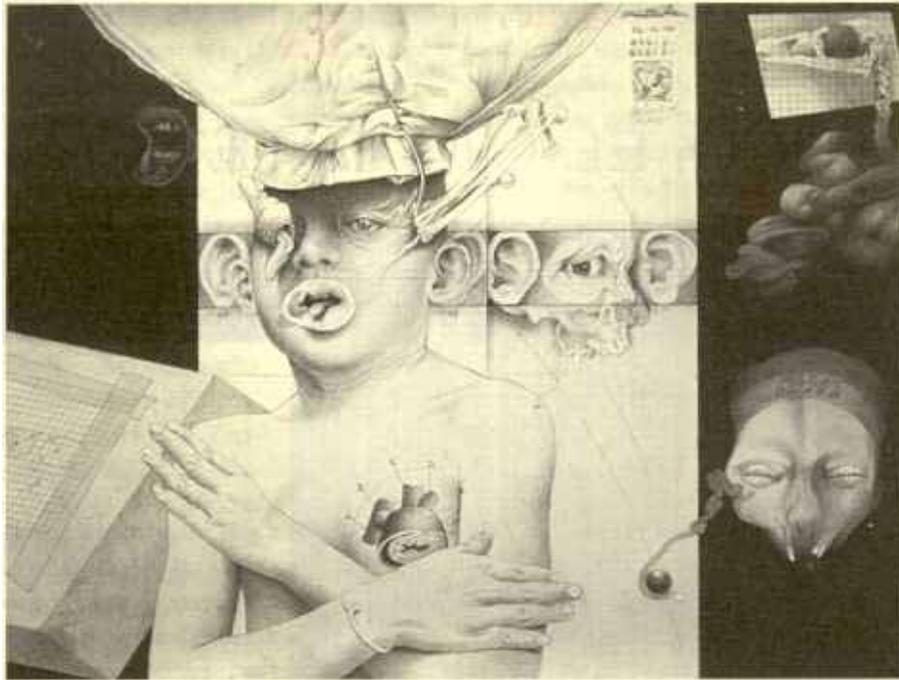
tra en la ciudad en ruinas, de la cual surge un nuevo hombre como esperanza. Este hombre aparece representado con un torso musculoso—el concepto estético del *torso* nace con la apreciación de la cultura griega y romana— que promete fuerza y vida. En primer plano aparece el busto de una mujer. Su belleza impecable pero fría parece reconstruida gracias a los logros de la medicina, a lo cual podría aludir el objeto metálico frente a ella. Como en un examen médico el ojo izquierdo se aprecia como si lo viéramos a través de una lupa. Independiente de la estructura real destacan dramáticamente forzados los músculos de este ojo. Aquí Rivera sinte-

tra griega y romana— que promete fuerza y vida. En primer plano aparece el busto de una mujer. Su belleza impecable pero fría parece reconstruida gracias a los logros de la medicina, a lo cual podría aludir el objeto metálico frente a ella. Como en un examen médico el ojo izquierdo se aprecia como si lo viéramos a través de una lupa. Independiente de la estructura real destacan dramáticamente forzados los músculos de este ojo. Aquí Rivera sinte-

tiza un hecho físico con un concepto pictórico. El ojo aparece como una prótesis, un signo de esperanza en el desarrollo de la medicina.

sencia de ambos ojos y ausencia de nariz y de labio superior. Se trata por lo demás de un niño sano e inteligente al que decidimos corregir la deformidad craneana, re-

cha de azulejos le enfrenta una calavera con los cortes de trepanación apuntados y con el hueso que cubrirá la nariz operada. Estéticamente, el cuadro es un homenaje a la sección áurea. Las distancias de los cráneos equilibran el cuadro en sus extremos. El *Nautilus*, que en su propia estructura contiene perfectamente las proporciones de la sección áurea, está relacionado en dicha proporción con la cabeza de una escultura clásica, presentada de perfil. Según la figura enrollada del *Nautilus* termina la secuencia de las composiciones craneales en la cara del doctor. El compás áureo que abraza la mitad de una manzana indica que cualquier objeto puede ser relacionado con dicha proporción, es decir sujeto a un concepto estético definido. Solamente el retrato del doctor mismo supera estas dimensiones, y así Rivera propone que el doctor las maneja. Todos los objetos se encuentran bajo su control, lo que se refleja en la tranquilidad de su expresión facial. La perfección que él encuentra en la naturaleza caracteriza el objetivo del oficio del médico como del pintor.



*Niño orejas*, 1984, (de la serie *El rastro del dolor*), temple de huevo sobre papel, 42 x 56 cm

En varios cuadros de la serie del doctor Fernando Ortiz Monasterio hay referencias al método reconstructivo que aplica el doctor para la operación del hiperleorbitismo. Así *Guajolote* (1992) muestra los puntos de trepanación en el cráneo según Paul Tessier, mientras que en *El cirujano y el pintor (Autorretrato)* (1992) están apuntados los cortes que aplica el doctor Fernando Ortiz Monasterio.<sup>6</sup> El cuadro *Angelito* (1992) muestra las etapas principales de la operación hechas al

construir la cavidad bucal y al mismo tiempo reconstruir la nariz y el labio superior. Para tener piel suficiente, pusimos un expansor en la frente como paso preliminar. Posteriormente se han hecho refinamientos que no aparecen representados en la pintura.”

Ya anunciado en el plano de *Angelito*, el doctor Fernando Ortiz Monasterio se basa en el concepto renacentista del cuerpo como el ideal estético según la sección áurea. A ésta se refieren varios elementos

Asimismo, la estrecha relación entre medicina y arte se manifiesta en el cuadro *El cirujano y el pintor (Autorretrato)* (1992) donde aparecen el doctor Fernando Ortiz Monasterio y el artista, quienes mantienen una gran amistad. El cuadro resulta ser un homenaje al doctor y una autobiografía del artista. Hay una dimensión histórica en esta pintura que conecta al médico contemporáneo con los fundamentos de ella misma, proporcionado por el arte. En la parte superior del cuadro, en tercer plano, se encuentran dos esqueletos que presentan una cita de *Cuatro estudios óseos del ala de un pájaro* de Leonardo da Vinci.<sup>8</sup> En primer plano está presentado el cirujano, vestido con mascarilla, gorra y sobrelentes de ampliación,<sup>9</sup> es decir, con el equipo óptimo para realizar una operación. El anonimato que causa esta representación del médico transforma al individuo en un símbolo de la cirugía. Al identificar al cirujano como el doctor Fernando Ortiz Monasterio, éste pasa al segundo plano del cuadro por la manera en

*Con pocos elementos iconográficos Rivera nos abre un mundo intenso, así como transpersonal, guiándonos a las cuestiones esenciales de la existencia humana.*

personaje. El médico resume el caso así: “Angelito nació con una deformidad extrema en la cual está comunicada a la cavidad bucal por la cavidad nasal. Las órbitas exageradamente separadas con au-

del *Retrato del Dr. Fernando Ortiz Monasterio* (1993). En el fondo aparece la cita leonardesca de un cráneo en perfil, con la sección áurea agregada por el pintor contemporáneo.<sup>7</sup> Encima de un plan-

que aparece el cráneo sobre una mesa de mayo. El diseño en rojo sobre la calavera está basado en la osteotomía de una operación del hipertelorbitismo, como la practica el doctor Ortiz Monasterio. Sin embargo, más allá de la exactitud de la precisión científica, en este diseño entra la libertad artística del pintor. Por razones estéticas Rivera prolonga la línea vertical del rectángulo superior hasta el rectángulo inferior de la frente, la cual quirúrgicamente no tiene justificación. También en la cresta ilíaca izquierda que “corresponde a uno de los lugares habituales de obtención de injertos óseos”<sup>10</sup>, Rivera agrega, por razones estéticas, un cuadrado rojo con puntos para trepanación en las cuatro esquinas. Es decir, mientras que el científico se adapta a las leyes determinadas por el objeto, el artista adapta el objetivo a las leyes de su mundo estético.

En esta pintura Rivera va más allá del tema y se muestra a sí mismo. Por eso el cuadro trae entre paréntesis el título “autorretrato”. Las referencias personales marcadas consisten en la cita mencionada de Leonardo da Vinci y en el cirujano. Como Leonardo, Arturo Rivera nació el 15 de abril. Además, Rivera comparte con el artista renacentista una fascinación por la medicina, la observación científica y la expresión estética. Con la imagen del cirujano, Rivera manifiesta su deseo desde la infancia de ser médico. Esta dicotomía reaparece en la presentación de su propio cuerpo. Desde la cabeza hasta el pecho se puede hablar de un retrato fiel del mundo artístico, mientras que la parte inferior —la pelvis y la columna vertebral, porción lumbar— pertenece al mundo científico.

Los dos son una representación de la realidad objetiva. Además, el hecho de que Rivera se sostenga con las manos sobre un bastón, indica su debilidad, como al-

tento, así como transpersonal, guiándonos a las cuestiones esenciales de la existencia humana. Pues no debemos olvidar que en cada operación el cirujano vacila



*Instrumental del doctor (Naturaleza muerta)*, 1992, temple de huevo sobre papel, 56 x 71 cm

guien que requiere apoyo externo. Con referencia a la operación, Rivera aparece como el paciente y ya en las manos del cirujano, ambos luchan entre la vida y la muerte. Con pocos elementos iconográficos Arturo Rivera nos abre un mundo in-

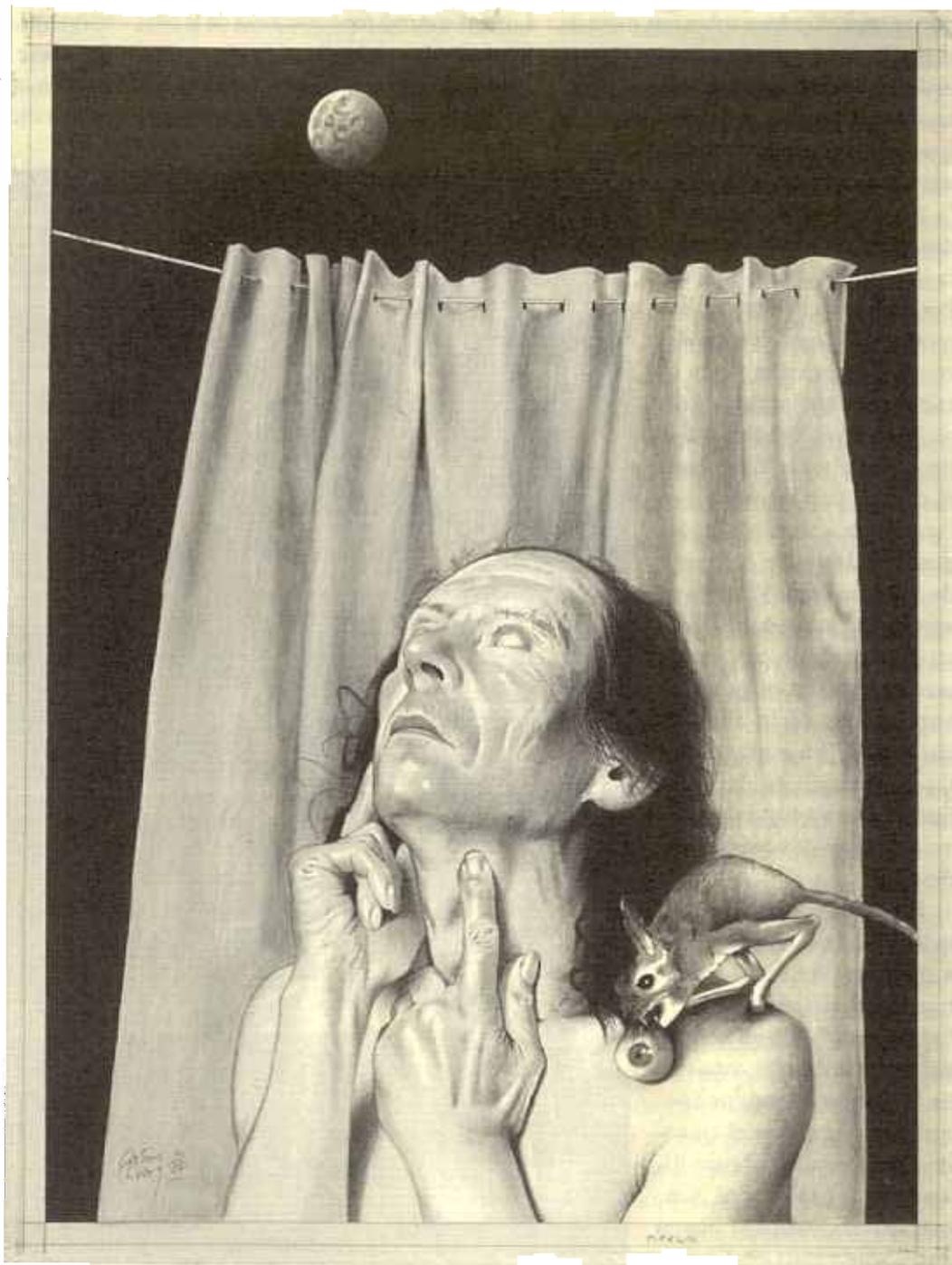
entre el éxito y el fracaso, se mueve entre el cielo y el infierno.

El cuadro *Instrumental del doctor (Naturaleza muerta)* (1992) muestra la parte técnica del oficio quirúrgico, proponiéndolo como arte al referirse a la sección

área por el *Nautilus* en corte longitudinal. Sin embargo, este arreglo no es simplemente un listado científico de los instrumentos, sino bajo las manos del artista, se sujetan a su concepto estético. Por ejemplo, las legras puestas horizontalmente encima de una tabla roja interrumpen la regularidad de los demás. El fondo rojo provoca la asociación de que los instrumentos están en uso. Fuera del ambiente del quirófano aparecen un murciélago, una serpiente y los pies de un guajolote colgados enfrente de una placa para tomar rayos X como objetos de investigación. La mitad de un limón encima de la mesa nos remite a las naturalezas muertas de los siglos XVI y XVII, en las cuales permanecía un fuerte simbolismo cristiano como herencia medieval. Como una muestra anatómica para estudiantes de medicina surge la cabeza cortada atrás de la mesa. Arturo Rivera se caracteriza en esta serie por no aplicar la medicina simplemente como ciencia en sí, sino siempre sujeto a su interpretación personal como artista.

Aparte del interés en el aspecto técnico de la medicina y en el cuerpo humano, en la obra de Arturo Rivera se manifiesta una preocupación por el desarrollo del ser humano. Mientras que *Embarazada* (1986) muestra una mujer anatómicamente real poco antes del parto, en *Pompeya* (1985) en el lado superior derecho aparece flotando un embrión envuelto por un elemento orgánico, fuera de un contexto real. El feto en *San Juan en el vientre de Isabel* (ver primera de fo-

*Tiresias*, 1990, (de la serie *Historia del ojo*), grafito y acuarela sobre papel, 56.5 x 42.5 cm



Michel Zabé

ros) se presenta en una cita bíblica como una visión que une el aspecto médico de una disección con una interpretación simbólica.

El órgano humano que más llama la atención a Arturo Rivera es el ojo. Desde la serie *El rastro del dolor* (1980-1986) el artista muestra su fascinación por él. En muchos cuadros aparecen personajes

ciegos. En *Naranjas* (1983), la mujer queda representada sin expresión visual. En *Niño orejas* (1984) la ceguera está representada en unos ojos completamente en blanco y cocidos, como una continuación de la escena introductoria de la película *Un perro andaluz* de Luis Buñuel.<sup>11</sup> Según la mitología griega, el sabio Tiresias se vuelve ciego por una venganza de la

madre-diosa Hera,<sup>12</sup> mientras que la ceguera del *Cristo roto* (1991) no tiene una fuente histórica, sino más bien es una interpretación del pintor similar a la que hizo en *Cabeza de Lázaro* (1993).

Con las obras de *Historia del ojo*, Arturo Rivera dedica una serie completa a este órgano. El título fue tomado de un libro del mismo nombre de Georges Bataille sin guardar referencia con su obra. Rivera se vale del título sólo como hilo conductor. Las obras de *Historia del ojo* son precisamente "historias" del ojo, porque cada cuadro presenta una historia particular. El ojo es el protagonista que se encuentra en varias constelaciones, donde padece múltiples situaciones y asume diferentes papeles. Como si fuera el narrador de una novela, el ojo se pone en contacto con el lector —el lector visual—, es decir, el espectador. Por ejemplo, en los cuadros *Mirada de la Medusa*, *Tiresias* y *El veedor*, todos de 1990, está antepuesto a la bóveda celeste, estableciendo la relación entre el microcosmos y el macrocosmos.

Lo que une a los tres cuadros como tríptico es la continuidad de las tres historias del ojo. En *Mirada de la Medusa* hay una amenaza de muerte, simbolizada en la bandeja con el cuchillo coloca-



Retrato del doctor Fernando Ortiz Monasterio, 1993, óleo sobre tela/madera, 88 x 64 cm

do encima. El ojo de Medusa se encuentra en contacto visual directo con su víctima; hay una confrontación concreta. En *Tiresias*, el ojo, aquí como *pars pro toto* del personaje mítico, padece su destino al ser alcanzado por la venganza de Hera, simbolizada por la mordida del roedor. En *El veedor*, aún con expresión viva, el ojo está integrado al cadáver de un ave, representando su muerte. Ningún cuadro establece comunicación entre el ojo y el personaje, quien se encuentra en proceso de petrificarse, es ciego o tiene los ojos

tapados. La serie *Historia del ojo* nos presenta permanencias en mundos externos e internos.

De muchas maneras Arturo Rivera introduce el aspecto médico en su obra. Sin embargo, con el desmembramiento que él hace de las partes del cuerpo humano y al centrarse en un órgano específico, Arturo Rivera va más allá del mero registro de una realidad anatómica, y más bien la integra en su expresión artística, subordinando la percepción analítica a su concepto estético. 

## JUTTA RÜTZ

Historiadora del arte, curadora y museógrafa.

### Fotografías

Marco Antonio Pacheco

### Agradecimientos

Agradezco a Liliana Macotela el cuidado editorial del texto.

### Notas

- 1 Mauritshuis, La Haya.
- 2 The Jefferson Medical College, Filadelfia.
- 3 Véase también *Viajero II (Hombre con tripas ranas)* (1984) y *Chino* (1985).
- 4 Agradezco al doctor Ángel Suárez Sierra por la aproximación a estas enfermedades. El aspecto de las enfer-

medades en la obra de Arturo Rivera merece un estudio especializado por parte de la medicina.

- 5 También hipertelorismo.
- 6 Véase también la ilustración en relación al hipertelorismo que está estampado sobre una verónica en segundo plano al retrato de *Lara* (1992).
- 7 Más citas leonardescas se encuentra por ejemplo en *Primera clase de dibujo o Retrato de un renacentista* (1985): el músculo del brazo derecho del personaje; en *Embarazada* (1986): el pie de un caballo; en *El cirujano y el pintor (Autorretrato)* (1992): dos esqueletos en tercer plano.
- 8 *Cuatro estudios óseos del ala de un pájaro*. Pluma a tinta sepia (dos tonos) sobre tiza negra. 22.4 X 20.4 cm. (RL 12656r), Colección de S. M. la reina Isabel II de Inglaterra, Castillo de Windsor. Leonardo da Vin-

ci. En sus estudios sobre la anatomía humana incluye disecciones de animales por motivos de comparación. Leonardo estaba consciente de las similitudes entre la anatomía animal y la humana.

- 9 Tradicionalmente usado en joyería.
- 10 Rabell, Juan, "El arte de mover las órbitas. Arturo Rivera y la cirugía plástica", *Sacbé*, núm. 2 (La mirada), p. 14.
- 11 Esta escena muestra un par de ojos que son cortados lateralmente por una hoja de rasurar.
- 12 Según una de las varias leyendas, Tiresias era el único que conocía la experiencia de hombre y de mujer, por haber sido convertido en mujer. Al contestar la pregunta de quién goza más el amor, si el hombre o la mujer, Tiresias afirmó que era la mujer. La madre-diosa Hera se enojó de la respuesta y se vengó del vidente al cegarlos.