

Rembrandt contra el cientificismo hipermoderno

Rembrandt against Hypermodern Scientism

Viviana M. Saint-Cyr

Universidad de París VIII (Francia)

Resumen. Estudiamos la enseñanza de las *Lecciones de anatomía* de Rembrandt intentando demostrar que las pinturas del artista barroco del siglo XVII revelan aquello que los cientificistas del siglo XXI excluyen: la imposibilidad de un cuerpo enteramente visible. La imagen del interior del cuerpo es incapaz de revelar la verdad del sujeto, descubrir su secreto, resolver su misterio. Por otro lado, buscamos indicar que, al pintar la insolubilidad de lo real en lo visible, Rembrandt precede al psicoanalista. Lo que nos permite desprender la lección del artista: a pesar de la invención de la anatomía y del progreso tecnológico de la hipermodernidad, la opacidad del cuerpo humano es irremediable, su misterio no se disuelve en lo visible de su interior.

Palabras clave: Cientificismo, imagen, pintura, psicoanálisis, real del cuerpo.

Abstract. We will study the teaching of Rembrandt's Anatomy lessons so as to prove that the paintings of the 17th century baroque artist Rembrandt reveal what scientists of the 21st century exclude: the impossibility of an entirely visible body. The image of the interior of the body is unable to reveal the truth of the subject, to discover its secret, to solve its mystery. On the other hand, we will seek to prove that, on having painted the insolubility of the real thing in the visible thing, Rembrandt precedes the psychoanalyst. This enables us to sense the artist's lesson: in spite of the invention of anatomy and of the technological progress of hypermodernity, the opacity of the human body is irretrievable; its mystery cannot be dissolved into what can be seen of its interior.

Keywords: scientism, image, painting, psychoanalysis, real body.

Introducción

Nuestros tiempos hipermodernos se ordenan alrededor de una tesis que el psicoanalista francés Gérard Wajcman (Wajcman, 2010) declina de la manera siguiente: “todo lo real es visible”, de ahí “todo lo que no es visible no es real”, lo que termina por sostener que “solo lo visible es real”. Se trata de una tesis “loca” que supone que lo visible del cuerpo humano puede revelar la verdad última del hombre. El cientificismo hipermoderno se ha armado de poderosas máquinas tecnológicas para ver el interior del cuerpo humano sin necesidad de abrirlo ni tocarlo. Ver es ley. Este progreso de la imaginería médica sigue el “sueño científico de la transparencia del cuerpo” (Wajcman, 2010, p. 32) instaurado por la

radiografía. El científico de las imágenes por resonancia magnética, los scanners y las ecografías tiene la certeza que lo que ve en esos clichés, en tanto que es el interior del cuerpo humano en funcionamiento, es la verdad por excelencia. La imagen es presentada como aquello que puede revelar el misterio de lo real. Para el positivista hipermoderno el hombre, soluble en lo visible, es enteramente objetivable, reductible a su imagen. Se trata sobretodo de entender al hombre justamente a través de la imagen y no a través del deseo pues para el científicismo el deseo no existe, no debe existir. El vacío que el enigma del cuerpo deja en el sujeto –vacío insoportable– está radicalmente excluido¹.

El psicoanálisis considera que lo real del cuerpo es inaccesible a un saber –que también podemos escribir *sa-ver*– absoluto puesto que toma como punto de partida la opacidad del cuerpo. Este último constituye un enigma para el sujeto. Las imágenes de su interior –incluso en funcionamiento– son incapaces de descubrir el secreto del deseo humano. Siguiendo a Jacques Lacan el sujeto no está soldado a sí mismo y aun menos a su imagen, el sujeto está dividido y su propio cuerpo constituye un enigma; la Cosa que compone su intimidad, aquella Cosa que se acerca más a su ser real, le escapa puesto que no se trata sino del vacío irrepresentable que lo constituye como tal (Lacan, 1960).

Desde la perspectiva psicoanalítica, el arte tiene una “función mayor de transmisión” (Wajcman, 2000, p. 33). La obra de arte es concebida como un instrumento del conocimiento, no como un objeto de contemplación estética. Las *Lecciones de anatomía* de Rembrandt del siglo XVII –en las que el psicoanálisis está implicado²–, muestran aquello que los científicos del siglo XXI no ven, en todas aquellas imágenes que sin embargo ven del interior del cuerpo: la opacidad irremediable de éste último.

Lejos de pretender revelar traumas ocultos o descubrir significados reprimidos, nuestro texto sostiene la causa del sujeto y su relación singular con el deseo. En otras palabras, sigue una lógica que, desde el psicoanálisis, crítica a la psicología.

Teatros anatómicos

La apertura del cuerpo humano era una práctica en los griegos, los egipcios y los latinos. Pero no es sino a finales del siglo XIII, en Europa, que se empiezan a abrir cadáveres humanos para el estudio de la anatomía. En el siglo XVI se inventan las disecciones con carácter propiamente científico. Se manipula, se abre, se escruta, se explora el interior del cuerpo humano para estudiar y conquistar su anatomía. Esta conquista se asimila a la de los espacios (Cuir, 2004, p. 110); así como los navegadores atribuyeron, o vieron atribuir, sus nombres a aquellas partes del mundo que descubrían, los anatomistas del siglo XVI dieron sus nombres a los órganos que revelaban: las trompas de Falopio, el Canal de Wirsung, las

¹Es importante subrayar aquí que la utilidad y la eficacia reales de las imágenes por resonancia magnética (IRM), los ultrasonidos, el scanner y otras técnicas, no están puestas en duda. La tecnología del siglo XXI funciona y tiene su razón de ser en la ciencia médica y el despistaje de enfermedades graves como el cáncer. Es sobre todo la arquitectura conceptual alrededor de la cual gira el avance tecnológico de la hipermodernidad que parece peligrosa, es decir la tesis según la cual lo real es soluble en lo visible.

² A partir de la enseñanza de Jacques Lacan la relación entre el psicoanálisis y el arte no es la de una aplicación del primero al segundo sino lo contrario: es el arte el que se aplica al psicoanálisis constatando al mismo tiempo la implicación de éste último en la obra.

glándulas de Bartolino, entre otros, fueron descubiertos respectivamente por Gabriel Falloppio, Johann Georg Wirsung y Caspar Bartholin. La invención de la anatomía, como lo dice Rafael Mandressi (2005) es “una respuesta que aparece adecuada frente a la exigencia de obtener un nuevo saber sobre el cuerpo” (p. 330).

La novedad de esta conquista científica de la anatomía humana comienza con Andrea Vesalio, médico flamenco quien, a partir de 1537, enseña la cirugía a Padua. Con Vesalio, no solamente la exploración del cuerpo se vuelve oficial y se instruye abiertamente en una prestigiosa universidad italiana, sino que –es lo más interesante– se hace pública. La apertura de los cadáveres se realiza en espacios y estructuras precisas construidas exclusivamente para la ocasión llamadas “teatros anatómicos”. Las lecciones de anatomía se convierten en un espectáculo dirigido al gran público. Todo curioso podía asistir a la apertura del cuerpo humano y ver. La nueva ciencia que se edifica aquí, se basa en dos vías de conocimiento: ver y tocar.

Para Vesalio, considerado como el padre de la anatomía moderna, era necesario que el interior del cuerpo humano pudiese ser puesto bajo los ojos de todos en todo momento. En el siglo XVI los cadáveres reales no podían ser expuestos en los museos como se hace en nuestros días a partir de la técnica, desprovista de todo arte, de la plastinación del doctor Gunther von Hagens³. Vesalio recurrirá a la imagen, al arte del grabado, y mandará ilustrar su tratado intitulado “La fábrica del cuerpo humano” (*De humani corporis fabrica*, 1543) por Jan Van Kalkar, discípulo de Tiziano. Según Vesalio dichas imágenes son “representaciones tan fieles de los diversos órganos que parecen poner un cuerpo disecado frente a los ojos de aquellos que estudian las obras de la Naturaleza”. Vesalio creó y quiere hacernos creer, que la imagen, aquello que vemos en los grabados de Kalkar, muestra lo real del cuerpo. No es únicamente en nuestros días que la ciencia desvaría.

Veinte años después de la muerte de Vesalio (1564), Fabrici construye un nuevo teatro anatómico en Padua (1584). El interés por este teatro en particular es que su forma elipsoidal se basa en el estudio anatómico del ojo. Fabrici hace de su teatro anatómico una gigantesca metáfora concreta de la mirada. Las disecciones se hacen aquí en el interior de un ojo, de una máquina para percibir, un observatorio de la fábrica del cuerpo que permite “a un público numeroso participar en la consagración de la experiencia visual como piedra angular del conocimiento anatómico” (Mandressi, 2005, pp. 336-337).

La Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp

Rembrandt nace en 1606 en la pequeña provincia holandesa de Leyden. Como todos lo sabemos, es considerado como uno de los más grandes pintores del arte barroco europeo del siglo XVII. Totalmente desconocido a los 26 años, recibe, sin embargo, la comanda del

³ La plastinación es una técnica que busca preservar los tejidos biológicos extrayendo los diferentes líquidos orgánicos por medio de solventes y remplazándolos por resinas elásticas de silicona. En 1997, en Alemania, tiene lugar la primera exposición de cuerpos plastinados realizada por el mismo Dr. Gunther von Hagens intitulada *Körperwelten*, “El mundo de los cuerpos”. La exposición ha recorrido diversos países de Europa y Asia. La polémica que generó hizo correr ríos de tinta. No hay ningún arte en la exhibición de esos cuerpos científicamente glorificados. Expuestos sin piel, desollados, los cuerpos están ahí sin nombre y sin yo; no son más que especímenes de la especie humana.

Gremio de cirujanos de Ámsterdam de un retrato de grupo sobre el tema de la lección de anatomía. La lección que Rembrandt inmortalizará en este cuadro –a partir del cual inicia toda su celebridad– será realmente efectuada durante el invierno de 1632 por el Dr. Tulp, director del Gremio, en el cuerpo de un joven hombre, Hadriano, mejor conocido como el “guapetón”, condenado a muerte por robo.

La escena pone en evidencia con soberana claridad los rasgos esenciales del tema: los auditores se encuentran reunidos en un grupo compacto, el cadáver, objeto de su común estudio –objeto denominado en la época “*subjetum anatomicum*”– está ubicado entre ellos y el profesor Tulp quien, como el cuerpo muerto, se encuentra en plena luz, pero aislado en la extremidad del cuadro (Michel, 1893, p. 118). Es el profesor Tulp quien elige el momento de la lección de anatomía que Rembrandt representa aquí: la disección de la mano⁴.

Miradas: no se ve nada

Según el historiador del arte Heckscher (1958, p. 65), el éxito público de *La Lección de anatomía del Dr. Tulp* se debe al profundo interés que Rembrandt muestra en el lado científico del tema. De igual manera Emile Michel (1893), piensa que la obra del pintor barroco responde “plenamente a la idea de la enseñanza científica tal y como estaba entendida en la época, es decir, abarcando realidades y no abstracciones” (p. 118).

Nuestra tesis es que aquello que Rembrandt pinta no es la realidad de la enseñanza científica del siglo XVII sino el fantasma sobre el cual se edifica el principio de la ciencia enseñada en la época, que es también el fantasma de la ciencia de nuestra época: ver con sus propios ojos es conocer; lo que supone que no podemos acceder a la verdad más que a través de la vista. De esta manera, estamos más cerca de Sarah Kofman cuando escribe que Rembrandt pinta la “mirada científica” de los personajes quienes “se sujetan por los ‘ojos’ como otros se sujetan con las manos en una rueda” (Kofman, 1995, p. 42).

En el conjunto de la pintura, las miradas tienen una importancia particular. De entrada, sorprende que ninguna de ellas se dirija hacia el cadáver que está expuesto en plena luz, en esa luz de la verdad que el científico pretende desprender de lo visible del cuerpo humano que ni siquiera ve. Si nos detenemos en la mirada de cada uno de los personajes nos damos cuenta que los ojos del muerto, del joven Hadriano que ya no verán más nada, están en la sombra. La mirada del Dr. Tulp va por arriba de las cabezas y fuera del cuadro, hay quienes piensan que mira al público ausente en la pintura, otros imaginan que su pensamiento se vuelca hacia Dios. La mirada de Frans van Leonenn, el personaje que está hasta arriba, está orientada por encima del cadáver; la de su vecino de la izquierda nos es destinada: contempla el espectador que lo contempla. Los tres hombres, en el centro de la pirámide, miran hacia el libro abierto. Pero ninguno ve el cuerpo muerto, ninguno. Frente a ellos tienen a un objeto, un puro instrumento técnico, a partir del cual se pretende acceder a la verdad de la vida pero hacia el cual no dirigen ninguna mirada. El cadáver es un objeto para ver pero que nadie ve.

⁴ Más adelante estudiaremos las implicaciones de la elección del Dr. Tulp de ser representado disecando la mano.

Con Vesalio, y la invención de las lecciones de anatomía, se produce la idea de un cuerpo anatómico completamente visible en tanto que la transmisión y el acceso a su conocimiento pasa por la comprobación visual de los participantes. Todos y cada uno de los asistentes pueden y deben ver con sus propios ojos para conocer. Así, a pesar de las afirmaciones de W.S. Heckscher y de E. Michel, Rembrandt no pinta esta “realidad” de la “enseñanza científica” de la época puesto que los asistentes no ven otra cosa más que el libro, el conocimiento transmitido por la letra. Al contemplar esta *Lección*, salta a la vista que todos y cada uno de los ojos de los espectadores, aunque grandemente abiertos, son ciegos ante la presencia del cuerpo muerto y su mano enteramente abierta. Como dice Daniel Arase –uno de los historiadores del arte más brillantes de nuestra época: “no se ve nada” (Arase, 2001). No se ve nada de real, puesto que lo real es insoluble en lo visible.

Con Vesalio, el ojo de la ciencia ve el interior del cuerpo, en nuestros días ese ojo ve a través de los scanners, las radioscopias, las imágenes por resonancia magnética que permiten ver el cerebro y a partir de ahí imaginar ver “el alma” (Wajcman, 2010, p. 244).

Las manos de la ciencia, la del cadáver y la del artista

La *Lección del Dr. Tulp* es una historia de miradas y de manos. Contra las convenciones, el Dr. Tulp quiso ser immortalizado con las manos en la masa, es decir, en pleno trabajo de disección del antebrazo y de la mano mostrando los aspectos funcionales. Con su mano derecha levanta y separa los músculos flexores, a la vez del carpo y de los dedos del cuerpo muerto, mientras que con su mano izquierda parece ilustrar las acciones que posibilitan esos músculos. Tulp elije aparecer como el maestro de la anatomía de la mano (Schama, 1999, p. 400). Este órgano es considerado como el primer instrumento de la medicina, “*primarium medicinae instrumentum*” dice Hieronymus Brunschwing, autor del primer tratado de cirugía en 1497. Vesalio, por su parte, era un verdadero adepto de la mano humana. En el frontispicio interior de su ilustre tratado sobre la fábrica del cuerpo, lo vemos representado disecando el antebrazo y la mano. Eligiendo la disección de la mano para su retrato, el Dr. Tulp se proclama “otro Vesalio”, la reencarnación del fundador de la anatomía moderna (Heckscher, 1958, p. 73; Laneyrie-Dagen, 2006, p. 84). Más allá de esta identificación narcisista de Tulp con Vesalio ¿qué muestra la mano abierta del cadáver? Empecemos diciendo que Rembrandt no sigue la cronología real de una lección de anatomía. La apertura del cuerpo humano muerto, la autopsia, efectuada en los teatros anatómicos tenía una estructura y una lógica precisa. Toda lección de anatomía comenzaba por la disección del vientre, continuaba por el tórax, la cavidad craneana y no era sino al final que se enseñaba la disección de los miembros. El cadáver está aquí intacto lo que permite centrarse en la apertura de la mano (Bal, 1991, p. 392).

Hay una historia de manos en las imágenes de la ciencia médica:

- En el siglo XVI, el frontispicio interior de Vesalio, representa al fundador de la anatomía moderna disecando el antebrazo y la mano.
- En el siglo XVII, el Dr. Tulp, director del gremio de cirujanos de Ámsterdam, es immortalizado ejecutando el mismo gesto que Vesalio, la disección de una mano.

- A finales del siglo XIX el descubridor de los rayos X, Wilhelm Röntgen, muestra como primera imagen radiográfica la mano de su esposa.
- A principios del siglo XX, A. Béclère, el fundador de la radiología francesa, muestra la radiografía de su mano dañada por el efecto de la radiación.

De Vesalio a Béclère, del siglo XVI al XX, esta historia de manos es una suerte de metáfora de la manipulación científica. Manipulación que comienza por la mano, como primer instrumento de la ciencia médica, mano que le permite al ojo ver el interior del cuerpo muerto en los teatros anatómicos del siglo XVI y termina en nuestros días por una mirada radicalizada, un ojo absoluto: clínicamente se utilizan cada vez menos las manos para ver cada vez más con los ojos y terminar por no ver nada, como nos muestra de entrada la pintura de Rembrandt en la que ninguna mirada se dirige a aquel cuerpo muerto del cual se pretende arrancar la verdad de la vida humana. “Manipular”, del latín *manipulare*, quiere decir “conducir con la mano”; en 1931, la palabra toma el sentido de “ejercicio del ilusionista”. El manipulador es también mago. Esta breve historia de manos y ojos de la ciencia nos lleva del control al ilusionismo. Los teatros anatómicos, esas lecciones que eran sobre todo un gran espectáculo de la apertura de cuerpo humano en donde cualquier persona podía asistir y ver, adquieren un nuevo sentido: el de ser la escena en la que el científico manipulador de cadáveres abiertos crea la ilusión de lo real del cuerpo como enteramente soluble en lo visible de su interior.

La mano es el primer instrumento de la medicina pero también el primer instrumento del pintor. En la *Lección* de Rembrandt la mano del disector está en relación con la del cadáver y con la del artista. Con su mano izquierda, Tulp muestra el movimiento que producirá en la mano del cadáver pellizcando los músculos flexores, es decir que hará posible que el cuerpo muerto se mueva, dando un poco de vida en la muerte. Según Mieke Bal (1991), esta mano de Tulp muestra el conocimiento supra humano del cirujano, expresando una suerte de rivalidad con el creador divino y compitiendo al mismo tiempo con el artista, único capaz de resolver el problema de la representación (p. 394). Schama (1999), relaciona también la mano del anatomista con la del pintor: “El Dr. Tulp está parado, la mano izquierda al aire, la derecha apretando su instrumento, y Rembrandt está parado pintando, la paleta en su mano izquierda, mientras que con la derecha aprieta el pincel” (p. 402). Pero más allá de esta posible relación en espejo entre Tulp y Rembrandt, lo interesante es, como lo repara Benjamin Binstock (2001), que la pose de la mano izquierda de Tulp es exactamente la pose de un artista con un pincel invisible (pp. 228-230). El brazo abierto esta volteado hacia nosotros coincidiendo con el plano óptico y su brillante color rojo se desprende del resto de la composición, como si una apertura en el interior de la pintura de Rembrandt nos mirara. El órgano abierto aparece como “mirada”. Así, lo real aquí no es lo visible del interior del cuerpo que los ojos de cada uno de los espectadores podrían ver sino la mirada, imposible de ver. Es lo que pinta Rembrandt: los ojos del público de la lección de anatomía del profesor Tulp no ven lo real puesto que lo real no es reductible a lo visible. La mano abierta del cadáver manipulada por el anatomista y la mano viva del profesor en artista portando un pincel invisible están puestas en escena en espejo, en un espejo roto. Toda abierta, la mano del muerto nos mira, a nosotros, espectadores, pero sobretodo, a ellos, los anatomistas que escrutan el interior visible del

cuerpo y a los científicos hipermodernos que ven actualmente la imagen de ese interior sin abrir ni tocar el cuerpo; esa imagen les impide ver. Las miradas pintadas por Rembrandt, esas miradas que no se dirigen al cadáver, muestran aquella palabra martillada por el Evangelio: “tienen ojos para no ver”, “¿Para no ver qué?” se pregunta Lacan (1964), y bien, “que las cosas los miran” (p. 124). Estas dos manos, la de Tulp en mano de artista y la del cuerpo muerto, forman un triángulo con la mano derecha del cirujano. Ese triángulo hace eco al otro triángulo formado por los tres personajes de la pequeña pirámide. Pero si en ésta vemos tres hombres cuyas miradas se dirigen al libro abierto, es decir, a la transmisión escrita del conocimiento, en el interior del triángulo manual no se ve nada, nada más que un fondo negro. El fantasma de la ciencia de conocerlo todo a la luz de una supuesta verdad de lo visible, el fantasma de la ciencia de la transparencia del cuerpo, se golpea aquí contra un vacío, un fondo negro en el que no hay nada que ver, lo real del cuerpo sigue siendo un misterio, lo visible de su interior no puede resolver el enigma del hombre.

La verdadera lección de esta *Lección de anatomía* de Rembrandt se dirigiría a los científicos hipermodernos y su fantasma de transparencia y de luz de lo visible: “creen que a través del control y el acceso a lo visible del cuerpo en funcionamiento van a poder verlo todo y descubrir ahí el secreto último del sujeto, y bien, se van a golpear con el vacío que los constituye como sujetos y contra eso que no ven, a saber, que aquello de lo cual piensan obtener la verdad del hombre no es lo visible que podrían ver sino un interior que, fuera de ustedes, los mira”.

Rembrandt tiene éxito ahí donde el científico fracasa: con una imagen el artista logra exponer algo de real, aquel objeto *a* de Lacan, ese objeto “inasible en el espejo” (Lacan, 1960, p. 818): una mano humana abierta “vestida” con la carne de otra mano portando un pincel invisible⁵. Lejos de transmitir la idea que la imagen del interior visible del cuerpo da acceso al conocimiento absoluto del hombre, Rembrandt pinta algo de la verdad irrepresentable del cuerpo, una verdad que no puede más que ser singular y única.

La Lección de anatomía del Dr. Joan Deijman

Veinticuatro años después de la lección del Dr. Tulp, en 1656, Rembrandt recibe una nueva comanda del Gremio de cirujanos de Ámsterdam dirigido ese año por el Dr. Deijman. El artista goza ahora de una autonomía mucho más fuerte y puede escoger el momento de la lección, se inclina por la disección del cerebro. Este cuadro fue dañado por un incendio en el siglo XVIII hasta el punto que no queda más que un fragmento en el que únicamente vemos la parte central de la pintura. Como lo señala la historiadora del arte Nadeije Laneyrie-Dagen (1997, p. 212), el fragmento restante “crea un efecto aun más sobrecogedor: vemos el encierro de un asistente vestido con elegancia, la mano derecha puesta sobre la cadera en un gesto precioso, y de un cadáver sobre el cual operan las manos del disector”. El cuerpo de Joris Fonteyn, el cadáver del que Deijman disecciona el cerebro, es presentado en escorzo, como si fuese una cita del Cristo muerto de Mantegna (Michel,

⁵ En una conversación con Gérard Wajcman, el psicoanalista evocó que podríamos hablar aquí de un raro objeto “*petit bras*”.

1893, p. 421); el espectador tiene bajo los ojos un espectáculo impresionante: un cuerpo joven con el pecho sensual y la fisionomía todavía llena de vida pero con el tórax enteramente abierto, totalmente vacío, con la bóveda craneal retirada, sostenida por el asistente “como si fuese un bol, la carne de lo alto de la cabeza cayendo sobre las mejillas y los sesos en carne viva, de un rosa brillante, bajo las manos y el escalpe del sacrificador médico” (Laneyrie-Dagen, 2006, p. 212).

De la mano al cerebro

Rembrandt pasa de la mano, momento escogido por el anatomista, al cerebro, momento escogido por el artista. En la *Lección del Dr. Deijman* el cirujano está frente a nosotros, la mediación de los otros personajes y del libro desaparece, de manera tal que el espectador dirige directamente su mirada sobre el cadáver como en el frontispicio principal del tratado de Vesalio. Posiblemente Binstock tenga razón al pensar que el espectador ve el cadáver como un reflejo de sí mismo (2001, p. 244); sin embargo, aquello que esta pintura muestra, sin necesidad de interpretación alguna, es un vientre completamente abierto que no revela más que un vacío.

Rembrandt tampoco sigue aquí la estructura real de las lecciones de anatomía, puesto que las disecciones del cerebro se hacían en una cabeza anteriormente cortada. El cadáver de Joris Fonteyn está perfectamente unificado y representado como si el cerebro de un cuerpo vivo estuviese expuesto ante nuestros ojos (Binstock, 2001, p. 244). El artista precede aquí al psicoanalista y su denuncia del fantasma de transparencia del científico hipermoderno. El resultado emotivo es bastante extraño: lo que debería ser una demostración científica de prestigio se convierte en un espectáculo horrible que perturba. Como lo subraya N. Laneyrie-Dagen (2006, p. 145): “no parece al espectador que sea un organismo muerto el que se disecciona frente a él, sino que tiene la ilusión que un cirujano-verdugo, con el rostro escondido, en presencia de un asistente con indiferencia sádica, recorta frente a él, con un refinamiento siniestro, un cuerpo sensible y vivo que una droga a reducido a la parálisis”. Es como si pudiésemos ver el interior del cuerpo humano en funcionamiento, justamente lo que ofrece la imaginería científica de nuestros tiempos hipermodernos: ver el interior del cuerpo a través de la piel, ver sin abrir, ver sin tocar, ver a distancia, ver y conocer, ver y “comprender el cerebro por la imagen” como dicen los científicos del centro de neuro-imaginería de Saclay, no lejos de la capital francesa: “analizar mejor el cerebro humano en desarrollo y en funcionamiento”⁶. Para los científicos, el “cuerpo” se reduce al “cerebro” (Changeux, 1998, p. 22). Ver la imagen del cerebro es comprender el cuerpo y el hombre. A partir del proyecto denominado *NeuroSpin* la ciencia piensa que podrá finalmente comprender el origen biológico de las enfermedades psiquiátricas y proponer eventualmente un tratamiento quirúrgico. El vacío que constituye al sujeto está aquí excluido, expulsado radicalmente en la medida en que no hay lugar para la opacidad, para el enigma, para la elección inconsciente del sujeto y mucho menos para el misterio del deseo humano. Estos poderes científicos pretenden verlo todo y “comprender el hombre por la imagen” y no por el deseo, puesto que para los científicos el deseo no es, no debe ser. La fuerza de Rembrandt es que pintando un

⁶ <http://www-centre-saclay.cea.fr/NeuroSpin> (consultado el 2 de enero 2013)

cirujano que ve el interior del cerebro de un hombre que parece vivo, nos muestra una vez más que lo que el anatomista no puede ver –aquí es la destrucción por el incendio de una parte de la pintura la que hace presente el ojo ciego del anatomista– es que la apertura brillante que él mismo realiza en el cuerpo muerto, lo mira. En la pintura de la *Lección del Dr. Deijman* el cerebro expuesto está en el nivel del “punto luminoso” (Binstock, 2001, p. 246), es decir, en el nivel en el que según Lacan, “las cosas nos miran” (Lacan, 1964, p. 110).

Conócete a ti mismo

Vesalio afirma que sin la disciplina que instaura, es decir, sin la anatomía, “el hombre sería completamente desconocido para sí mismo”. En efecto, “la anatomía participa en la elaboración del sujeto moderno” (Cuir, 2004, p. 86). En uno de los grabados que representa el teatro anatómico de Leyden, la ciudad natal de Rembrandt, uno de los esqueletos porta un mensaje que es más bien una orden: conócete a ti mismo, “*nosce te ipsum*”. Este “conócete a ti mismo” adquiere aquí una significación completamente distinta que la que vehiculaba la inscripción del frontón griego de Delfos. Recordemos que la divisa delfica no tenía ninguna intención psicológica, era más bien un mensaje que tenía por objetivo el de poner al hombre en su lugar recordándole que en relación a los dioses no es sino un pequeño y simple mortal. En el Renacimiento, con la invención de la anatomía y las autopsias científicas de Vesalio, el “*nosce te ipsum*” portado por un esqueleto cobra un nuevo sentido. Como lo dice Schama en su libro “*Los ojos de Rembrandt*” (1999): “Conocer, es ver: a la vez [...] el cuerpo y el alma” (p. 402). Pero justamente ver el alma en aquello que es visible del cuerpo, creer poder ver el secreto del hombre en el interior visible de su cuerpo, no es sino el fantasma de la ciencia pintado por el artista barroco.

Ese fantasma es puesto en escena también por los artistas contemporáneos y particularmente por Bernar Venet quien en 1967 se lanza en la realización de un auto-retrato con carácter científico que supone la explotación de las tecnologías médicas más avanzadas de la época: examen radiológico, análisis sanguíneo, electrocardiograma y encefalograma. El artista presenta este auto-retrato como “un análisis completo de todo aquello que constituye el aspecto físico de mi cuerpo” (Cuir, 2004, p. 22). En 2001, crea la obra “*scanner spirale*” que permite obtener una multitud de imágenes bien detalladas del interior del cuerpo del artista. El interés del psicoanálisis por este tipo de obra reside en que “la puesta en evidencia del interior de su propio cuerpo, no es para Bernar Venet, ni alabanza al Creador ni elogio de la naturaleza: “quiero mostrar lo que soy, no “quién” soy, como personalidad sino qué soy como materia, es todo” (Cuir, 2004, p. 22). Bernar Venet se mofa del fantasma de la ciencia exponiendo que lo visible de su cuerpo no muestra quién es; el interior de su cuerpo es incapaz de revelar su verdad.

Como el artista barroco, el artista contemporáneo va en contra de la tesis loca del cientificismo hipermoderno según la cual lo real es soluble en lo visible. Más arriba incluimos a Vesalio en esta locura cientificista, sin embargo, es necesario subrayar una diferencia de gran envergadura entre los anatomistas del siglo XVI y la ciencia hipermoderna del siglo XXI: si el padre de la anatomía tiene a Jean de Kalcar del taller de Tiziano para ilustrar sus disecciones y si el Dr. Tulp tiene a Rembrandt para inmortalizar su

retrato, el anatomista hipermoderno Gunther von Hagens tiene la técnica de plastinación para exponer en los museos cadáveres reales y el neurobiólogo Jean Pierre Changeux tiene la imaginería por resonancia magnética para ilustrar su “hombre de verdad” (Changeux, 2002a).

Focillon (1936) escribe que “en toda obra de Rembrandt, parece que siempre queda un calor de mano humana. Y esa mano, creemos verla actuar para crear. Sentimos a la vez la nerviosa escritura de los dedos y la sutil fuerza del contacto” (p. 38). Huelga decir que ese calor de mano humana, esa mano que crea obras en las que podemos percibir la sutileza de un contacto, los clichés científicos por IRM no podrán nunca hacérsela sentir; todo lo contrario, la imaginería científica la ignora, peor aún: la excluye. La mirada de la máquina mata la mirada del médico y la del artista (Wajcman, 2010, p. 242)

El pequeño hombre en la cabeza y el compañero perfecto de Leonardo

Los científicos de nuestros días tienen el cerebro lleno de imágenes, de imágenes producidas por esas enormes máquinas tecnológicas que, sin abrirlo, ofrecen a la vista el interior del cuerpo humano. El Sr. Changeux está fascinado por el hecho de que la organización anatómica del córtex del encéfalo del hombre contiene una representación del cuerpo humano, una imagen de sí, el famoso “homúnculo sensorial” o “el pequeño hombre en la cabeza” descubierto en 1957. Nos dice que no es una imagen proporcionalmente fiel a aquella que percibimos visualmente, pues “posee enormes labios, una mano inmensa, pies menos importantes, un tronco y un sexo ridículamente pequeños” (Changeux, 2002b, p. 149). Sin embargo, la considera como una representación de sí. El hombre está aquí reducido a la imagen de su cuerpo, a aquella “forma unitaria, referente último de toda imagen” (Wajcman, 2004, p. 127). Si el científico hipermoderno tiene a su pequeño hombre en la cabeza, la imagen de un muñequillo unificado, deforme y bastante feo, el anatomista del Renacimiento tiene al hombre vitruviano pintado por aquel *artista, sabio y genio* –como dice Panofsky– que fue Leonardo da Vinci, la imagen de un verdadero hombre bello perfectamente proporcionado, puesto al mismo tiempo en un cuadrado y un círculo. Imagen fecunda pues recordemos que toda la teoría de la arquitectura del Renacimiento italiano se inspira en Vitruvio y en esta representación de la forma unitaria del cuerpo humano como principio perfecto de las proporciones.

Que los científicos tengan el cerebro lleno de imágenes va en paralelo con su tesis de la visibilidad de la verdad del hombre en el interior del cuerpo. Para Changeux (2002) “la investigación científica nos permite comprender mejor el cerebro y sus funciones [...]. Todo lo que pertenecía tradicionalmente al ámbito de lo espiritual, trascendente e inmaterial está en vías de ser materializado, naturalizado”. Para el neurobiólogo “el hombre de verdad” es el hombre “naturalizado”. Lo que termina por decir, como lo subraya Gérard Wajcman (2010), que la verdad “está en el cadáver” (pp. 31-32). Para el ojo del científico “todos los cuerpos son cadáveres”, “brochetas de piezas anatómicas”. Lo que no sucede en el caso del artista. En su Tulp, Rembrandt pinta su espanto y confusión frente al espectáculo de la muerte vista por los vivos (Lanéryrie-Dagen, 1997, p. 210). El muerto, el cadáver del joven Hadriano, no existe ya, como ser humano, más que para Rembrandt. Remarquemos también que es el único de los personajes que no pago al artista para ser

representado en la pintura, y sin embargo, Rembrandt se aplica con la misma preocupación en su rostro que en el de los vivos. El resultado es que logra humanizar ese cadáver e impone así al espectador una suerte de parentesco con el muerto idéntico a aquel que se puede tener con los vivos.

Ahí donde el científicista cadaveriza a los vivos, el artista humaniza los cadáveres.

Conclusión

Constatamos que el progreso tecnológico separa arte y ciencia. En el siglo XVI anatomía y grabado van de la mano, la mirada del artista está presente en la edificación de la nueva ciencia. El siglo XXI, armado con poderosas máquinas especializadas, no solamente prescinde del arte sino que mata la mirada del artista no viendo más que a través del ojo del aparato que produce una imagen del interior del cuerpo humano.

Las *Lecciones* de Rembrandt son, como lo afirma Arasse (2005), “ejemplares” en tanto que muestran la “dificultad” que tiene la anatomía de “convertirse en una ciencia como las otras” (p. 441). Dificultad cuyo principio radica en que el cuerpo humano no es un “objeto científico indiferente”. Rembrandt nos hace ver que el cuerpo resiste a las certitudes de la Razón por muy científica, por muy lúcida, que ésta sea. El saber del artista supone un cuerpo humano que no se reduce a ser únicamente el vestigio inerte de un desaparecido, un puro material anatómico con identidad indiferente, una máquina material distinta del alma. El saber del científicismo hipermoderno sobre el cuerpo se basa en el cadáver, en aquello que se puede ver en la imagen del cuerpo muerto en el vivo. Ante los ojos del científicista no somos sino cadáveres ambulantes. Esta perspectiva no revela nada sobre el misterio del deseo y del cuerpo humano. El artista no excluye el vacío que deja este enigma, el pintor barroco lo re-presenta. Es aquí que precede al psicoanalista. Ante la mirada del artista el secreto del hombre no se disuelve en la imagen del interior de su cuerpo. Las *Lecciones* también muestran que no solamente no todo lo real es visible sino que en realidad lo visible esta sujeto al fantasma: no vemos más que lo que queremos ver de aquello que se puede ver.

Como instrumento del conocimiento el arte permite reconocer la opacidad irremediable del cuerpo humano y la imposibilidad de resolver el misterio en lo visible de su interior empujándonos a constatar que el verdadero enigma se manifiesta en una exterioridad real irrepresentable.

Colocando en el lugar del fantasma el intento del científicismo hipermoderno de penetrar en la mente del hombre, nuestro escrito se ordena en la línea de una crítica de la ciencia psicológica que pretende localizar el pensamiento en el interior del cerebro, excluyendo la singularidad del sujeto de deseo. Rembrandt contra el científicismo hipermoderno es el enigma del cuerpo sostenido por el psicoanálisis contra la predicción y el control requerido por la psicología, la opacidad contra la transparencia, el entendimiento a través del deseo contra el entendimiento a través de la imagen, el reconocimiento del sujeto vacío contra la ideología del hombre enteramente objetivable, la oscuridad abridora del inconsciente contra la luz cegadora de lo visible, el psicoanálisis apoyándose en el arte contra la psicología apoyándose en el científicismo.

Referencias

- Arasse, D. (2001). *On n'y voit rien*, París: Gallimard.
- Arasse, D. (2005). "La chair, la grâce, le sublime" en *Histoire du corps. De la Renaissance aux lumières, Vol. I*, Vigarello, G. (dir.), París: Seuil.
- Bal, M. (1991). *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Binstock, B. (2001). "I've got you under my skin: Rembrandt, Riegle and the Will of Art History" en *Framing formalism, Riegle's work*. Amsterdam.
- Cuir, R. (2004). "Dissèque-toi toi-même, portrait de l'artiste en "Silène" posthumain" en Vanturi, J., *Ouvrir couvrir*, París: Verdier.
- Changeux, J.-P. (1998). *La nature et la règle*, París : Odile Jacob.
- Changeux, J.-P. (2002a). *L'homme de vérité*, París: Fayard.
- Changeux, J.-P. (2002b). *Raison et plaisir*, París: Odile Jacob.
- Focillon, H. (1936). *Rembrandt*, París: Gérard Monfort.
- Heckscher, W.S. (1958). *Rembrandt's anatomy of dr Nicolaas Tulp*, New York: University Press.
- Kofman, S. (1995). "La mort conjurée. Remarques sur la La Leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp" en *La Part de l'œil*, N°11, Bélgica.
- Lacan, J. (1959-1960). "L'éthique de la psychanalyse" en *Le Séminaire, livre VII*, París: Seuil, 1971.
- Lacan, J. (1964). "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse" en *Le Séminaire, livre XI*, París: Seuil, livre de poche, 1984.
- Laneyrie-Dagen, N. (1997). *L'invention du corps humain*, París: Flammarion, 2006.
- Laneyrie-Dagen, N. (2006). *Lire la peinture de Rembrand*, París: Larousse.
- Mandressi, R. (2005). "Dissections et anatomie" en *Histoire du corps*, T. 1, Vigarello, G. (dir.), París: Seuil.
- Michel, E. *Rembrandt (1893)*. New York: Parkstone, 2008.
- Schama, S. (1999). *Les yeux de Rembrandt*, París: Seuil.
- Wajcman, G. (2000). "L'art, la psychanalyse, le siècle" en *Lacan, l'écrit, l'image*. París: Flammarion.
- Wajcman, G. (2004). *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. París: Verdier.
- Wajcman, G. (2010). *L'oeil absolu*, París: Denoël



La Lección de anatomía del doctor Tulp, 1632
La Haya, Museo Mauritshuis



La Lección de anatomía del doctor Joan Deijman, 1656.
Amsterdam, Rijksmuseum.