

Ambliopía

Amblyopia

Paula Gortazar

University of Westminster, London, RU
paulagortazar@gmail.com

Ramón Esparza

Universidad del País Vasco, España
ramon.esparza@ehu.eus

El origen de este monográfico está en una anécdota personal. A uno de mis sobrinos nietos le diagnosticaron los médicos lo que se conoce como “ojo vago”. Ambliopía, en términos médicos. El problema es que uno de los ojos se acostumbra, por así decirlo, “a no trabajar”, dejando en el otro la carga de enviar la información perceptiva al cerebro. El remedio tampoco tiene nada de particular. Los médicos colocan un parche en el ojo que trabaja para forzar al otro a realizar su tarea.

Pero como todo lo que concierne a la visión, la ambliopía es un término complejo, al menos de delimitar, porque inmediatamente nos lleva a una pregunta cuya respuesta tiene, necesariamente, un carácter histórico ¿qué es ver bien? Estoy escribiendo este texto viéndolo en un monitor cuya resolución es muy superior al de aquella televisión analógica que conocimos de niños. Mayor resolución implica mayor cantidad de información y por lo tanto mayor trabajo fisiológico y psicológico. Lo mismo podríamos decir de la comparación de aquellas primeras imágenes en huecograbado y los sistemas de impresión actuales. La reproducción de los detalles y las variaciones de tono es, en algunos casos, superior a la que es capaz de detectar el ojo humano. ¿Sentirían los miopes de hoy en día la necesidad de utilizar lentes correctoras hace un par de siglos?

Si nos remontamos más atrás en el tiempo, los problemas se acentúan. ¿Puede alguien imaginarse lo que “vería” un campesino acostumbrado a su vida en el siglo XVIII y trasladado de pronto a una de las grandes ciudades del mundo contemporáneo? La primera duda es si su mente sería capaz, al principio, de procesar semejante cantidad de información y, sobre todo, la rapidez de su flujo cambiante. Si tenemos en cuenta la teoría de la *inferencia inconsciente* de Helmholtz, el pobre campesino carecería de datos en su memoria con los que completar y ordenar la información que sus ojos enviarían al cerebro, con lo cual podríamos aventurar que, en principio, lo único que podría sentir es dolor.

Pero no nos sintamos tan superiores. Nosotros mismos, ciudadanos de una cultura de lo visual, somos también *ciegos*. Y para muestra basta cualquiera de los muchos ejemplos presentes en internet (F1):



F1. Toma de Internet (autor desconocido)¹.

La razón de nuestra ceguera es algo muy habitual: el camuflaje. Lo utilizan soldados y cazadores en sus respectivas “tareas”, pero los verdaderos maestros son los propios animales, a quienes el principio de supervivencia y adaptación al medio ha hecho cambiar y modificar su apariencia visual si quieren escapar a su destino de ser uno más en la cadena trófica. El fundamento del camuflaje es algo

¹ En la parte derecha de la imagen se observa una jirafa.

tan sencillo como dificultar la conexión entre la información perceptiva y la memorizada de percepciones anteriores. El entorno boscoso no es aquel al que estamos acostumbrados y nos cuesta dar continuidad a las formas y asociarlas a nuestros esquemas mentales.

La lista de ejemplos de percepciones contradictorias es tan larga como conocida. Desde el conejo/pato de Wittgenstein o la joven/anciana de Hill, a la pieza *Squaring the circle* (2013) del colectivo Troika (F2). Una escultura colgada del techo cuyo aspecto evoluciona del círculo al cuadrado según el punto de vista del observador.



F2. Troika: *Squaring the circle*. Tubo de acero doblado, superficie aterciopelada negra, 77.5 x 139 x 139 cm. Vista de la instalación en 'The Far Side of Reason', Galería OMR, México 2013

Todos estos ejemplos nos remiten al principio de inferencia inconsciente, a la teoría de los esquemas de Gombrich y a la constatación del papel que tiene la perspectiva, no ya como herramienta de representación, sino como dispositivo cultural en nuestra forma de percibir el mundo.

Pero, como plantea Jonathan Crary, la llegada de la fotografía, culminación del proceso iniciado con la perspectiva geométrica, se produce en un entorno

cultural en el que el modelo de conocimiento que lleva aparejado ha entrado en crisis. Las primeras experiencias sobre la percepción ponen en duda uno de los pilares del conocimiento científico: la observación. La cámara fotográfica funciona en sus comienzos como duplicado de la visión, pero muy pronto se escinde de ella para contribuir al fin de la visión natural (Wade, 1998), es decir, aquella en la que el ojo, y no los dispositivos que a partir de la fotografía comienzan a suplantarlo, es el instrumento último de referencia.

A finales del XIX podemos dar ese reinado del ojo por finiquitado. La ciencia nos muestra una realidad diferente a la que conocíamos. Una que se extiende más allá del ámbito de lo perceptible. El arte ha iniciado un camino de auto deconstrucción, abandonando el realismo en nombre de la verdad. Cezanne, según Merleau-Ponty rechazaba la perspectiva “geométrica” y “fotográfica” porque le impedían expresar su experiencia del objeto, o, en palabras del filósofo francés, “porque la perspectiva es el resultado de “coagular” una serie de vistas “monoculares” con un único, fijo y estático punto de vista que convierte al “campo perceptivo vivo” en algo sin vida (Smith, 2013, p. 106).

La pintura, como vemos, reacciona al cambio de régimen de visión producido a lo largo del XIX con el progresivo abandono de la perspectiva y la incursión en el formalismo. Pero la fotografía está atada sin remedio a esa perspectiva de la cual el arte quiere escapar. Y su vía la marca la profundización en sus características y en el *programa*, por utilizar el término acuñado por Vilem Flusser, de su fundamento técnico. Las experiencias realizadas en el ámbito científico marcarán, al ser trasladadas al territorio del arte, la línea a seguir. Una línea que incluye el rechazo de la pretensión, sostenida por la mayoría de los fotógrafos del XIX, de ser artistas. “Dejemos el arte para los artistas e intentemos utilizar el medio de la fotografía para crear fotos que puedan perdurar gracias a sus cualidades *fotográficas* — sin tomarlas prestadas del arte (Renger-Patzsch, 1989, p. 105). Aun manteniéndose en el terreno de la perspectiva geométrica, la fotografía resulta el instrumento adecuado para determinadas operaciones discursivas como la fragmentación, la ampliación desproporcionada, la dislocación del movimiento o la búsqueda del simple efecto de la luz sobre el papel emulsionado. Un instrumento moderno para una sociedad moderna.

Cabría preguntarse qué queda hoy de esa etapa dorada en la que la cámara era el instrumento adecuado para describir el régimen de visión de la modernidad. Podemos dar por sentado que la cámara ha sido superada, como en su tiempo lo fue la pintura. Mientras los pioneros de la modernidad veían en la superficie de la imagen fotográfica una conexión con el mundo real basada en principios *científicos* hoy vemos en su virtualidad un territorio para ser transformado. Hace tiempo que el objetivo de la fotografía (construir un duplicado del mundo) fue cumplido. Ahora toca, como a la pintura en la segunda mitad del XIX, no ya explorar el mundo, sino explorar la propia fotografía.

Referencias bibliográficas

Renger-Patzsch, A. (1989). Aims. En Phillips, C. *Photography in the modern era*. New York: Aperture.

Smith, P. (2013). Cezanne's "Primitive" Perspective, or the "View from Everywhere". *Art Bulletin*. Volumen XCV, 1, marzo.

Wade, N. J. (1998). *A natural history of vision*. Cambridge: The MIT Press.