

## Anexo 2

### RESUMEN DE LAS TRECE VARIEDADES DE PERSPECTIVA DE JAMES GIBSON TOMADAS DE *THE PERCEPTION OF THE VISUAL WORLD*

“Al comenzar su libro dice Gibson que no hay percepción del espacio sin una superficie *continua* de información básica. Y también, como todos los psicólogos transaccionalistas, observa que la percepción depende de la memoria o de la estimulación anterior, es decir, tiene un *pasado* que pone las bases para la percepción del dónde y el cómo. Identifica trece variedades de “cambios sensorios” de la perspectiva, impresiones visuales que acompañan a la percepción de profundidad o relieve sobre una superficie continua y “la profundidad de un contorno” Estos cambios sensorios y variedades de perspectiva son en cierto modo análogos a las grandes clases de sonidos contrastantes que llamamos vocales y consonantes. Constituyen las categorías estructurales básicas de la experiencia en que encajan las variedades más específicas de la visión. Dicho de otro modo: una escena contiene *información* compuesta por cierto número de elementos diferentes. Lo que Gibson ha hecho es analizar y describir el sistema y las “variables de estímulo” componentes que se combinan para dar la información que el hombre necesita a fin de desplazarse eficazmente y hacer todo cuanto el

movimiento implica sobre la superficie del globo. Lo importante es que Gibson nos ha dado un sistema completo y no solamente las partes sueltas de un sistema.

El cambio sensorial y las variedades de perspectiva de Gibson se dividen en cuatro clases: perspectiva de posición, perspectiva de paralaje, perspectiva independiente de la posición o el movimiento y profundidad del contorno.

Muchas de ellas las reconocerá fácilmente el lector. Su importancia y el significado de su descripción se evidencian por el talento, la energía y emoción que pusieron los pintores en sus muchos y diferentes intentos de descubrir y describir estos mismos principios. Spengler lo reconocía así cuando decía que la conciencia espacial era el principal símbolo de la cultura occidental. Escritores como Conrad, que deseaba hacer ver a los lectores lo que él había visto, y Melville, obsesionado por la comunicación, edificaron y siguen edificando sus imágenes visuales según el proceso descrito más adelante.

#### a] Perspectivas de posición

1] *Perspectiva de la textura*. Es el gradual incremento de densidad en la textura de una superficie a medida que se aleja.

2] *Perspectiva del tamaño*. Cuando los objetos se alejan, su tamaño se reduce. (Según parece, los pintores italianos del siglo XII no reconocieron plenamente que este hecho se aplicaba a los humanos.)

3] *Perspectiva lineal*. Es posiblemente la forma más conocida de perspectiva en el mundo occidental. El arte del Renacimiento se conoce principalmente por haberse

incorporado las llamadas leyes de la perspectiva. Las líneas paralelas, como las vías del ferrocarril o las carreteras, ilustran al juntarse en un solo punto del horizonte esta forma de perspectiva.

b] Perspectivas de paralaje

4] *Perspectiva binocular*. La perspectiva binocular funciona en gran parte fuera de la conciencia. Se percibe porque, debido a la separación de los ojos, cada uno de ellos proyecta una imagen distinta. La diferencia es mucho más notable de cerca que de lejos. Se patentiza la diferencia entre las dos imágenes cerrando y abriendo primero un ojo y después el otro.

5] *Perspectiva del movimiento*. Al avanzar por el espacio, cuánto más se acerca uno a un punto fijo más a prisa parece moverse. Del mismo modo, los objetos que se mueven a velocidad uniforme parecen avanzar más lentamente a medida que aumenta su distancia de nosotros.

c] Perspectivas independientes de la posición o el movimiento del observador.

6] *Perspectiva aérea*. Los rancheros del Oeste solían divertirse a costa de los catrines que no conocían las diferencias regionales de “perspectiva aérea”. Innumerables eran los inocentes que se despertaban estimulados y bien descansados, miraban por la ventana y al ver lo que parecía una colina cercana

anunciaban que la mañana era tan hermosa y clara que pensaban ir y volver a pie a la cocina antes del almuerzo. Algunos eran disuadidos, pero otros se ponían en camino tan sólo para descubrir al cabo de media hora de marcha que la colina casi estaba en la misma distancia que antes. Y resultaba que la “colina” era una montaña situada a 3 o 4 km de allí y que se veía en escala reducida por una forma poco familiar de perspectiva aérea. La gran claridad del aire seco de las grandes altitudes alteraba la perspectiva aérea y daba la impresión de que todo estaba mucho más cerca que en la realidad. De aquí se deduce que la perspectiva aérea se debe al incremento de calina y los cambios de color que produce la atmósfera interyacente. Indica la distancia, pero no con tanta seguridad como algunas otras formas de perspectiva.

7] *La perspectiva de lo borroso.* Los fotógrafos y pintores se dan cuenta de este tipo de perspectiva mejor que los no iniciados. Esta forma de percepción visual del espacio se hace evidente cuando uno enfoca un objeto mantenido delante del rostro, de modo que el fondo se esfuma. Los objetos situados en un plano visual distinto de aquel sobre el cual se enfoca la vista se ven con menos claridad.

8] *Ubicación relativamente ascendente del campo visual.* En la cubierta de un barco o en las llanuras de una línea aproximadamente a la altura de los ojos. La superficie del globo parece subir de los pies al nivel de los ojos. Cuando más se aleja uno del suelo, más pronunciado es el efecto. En el contexto de la experiencia

cotidiana, uno mira *hacia abajo* a los objetos cercanos y *hacia arriba* a los lejanos.

9] *Cambio de textura o espaciado lineal*. Un valle visto por encima del borde de unas rocas parece más distante por la solución de continuidad o sea el rápido aumento de densidad textural. Aunque han pasado ya muchos años, recuerdo la primera vez que vi cierto vallecito suizo y la extraña sensación que me produjo. Estaba yo de pie sobre un saliente herboso y miré a las calles y casas de un pueblecito que estaba situado 450 m más abajo. Las briznas de hierba se recortaban con la precisión de un grabado en el campo visual, y cada una de ellas tenía el ancho de una de las casitas.

10] *Cambio de cantidad en la doble imagen*. Si uno mira a un punto distante, todo cuanto está entre el que mira y el punto se ve doble. Cuanto más cerca del que mira, mayor la duplicación: cuanto más distante el punto, menor la duplicación. El gradiente del cambio es un indicio de la distancia; el gradiente empinado indica cercanía, el gradual, lejanía.

11] *Cambio de intensidad del movimiento*. Uno de los modos más seguros y consecuentes de percibir la profundidad es el movimiento diferencial de los objetos en el campo visual. Los objetos cercanos se mueven mucho más que los distantes. Y también se mueven con mayor rapidez, como ya vimos en el capítulo

V. Si se ven dos objetos, el uno recubriendo parcialmente al otro, y no cambian de posición relativa cuando el que mira cambia de posición, o es que están en el mismo plano o tan lejos que no se percibe el cambio. El público televidente se ha acostumbrado a la perspectiva de este tipo porque es muy marcada siempre que la cámara se traslada por el espacio de modo semejante al del espectador en movimiento.

12] *Cabalidad o continuidad de la silueta*. Un aspecto de la percepción de la profundidad, aprovechado en tiempo de guerra, es la *continuidad de la silueta*. El camuflaje es engañoso porque rompe la continuidad. Aunque no haya diferencias en la textura ni cambio en la doble imagen ni en la intensidad del movimiento, el modo en que un objeto oculta (eclipsa) a otro determina si éste está detrás de aquél o no. Si, por ejemplo, la silueta del objeto más cercano se ve ininterrumpida y la del eclipsado se interrumpe en el proceso de su ocultamiento, el eclipsado aparecerá detrás del otro.

13] *Transiciones entre la luz y la sombra*. Así como un cambio brusco en la textura de un objeto dentro del campo visual denota una roca o un saliente, el cambio brusco de *luminosidad* se interpreta como un reborde. Las transiciones graduales de claro a oscuro son el modo principal de percibir la redondez o el modelado.” p.233-237 Hall, Edward. (1966)