

“HORITZONTAL 1”, FORMES I SIGNIFICATS

En el procés de realització de la instal·lació “Horitzontal 1”, s’han definit els aspectes formals (espai, qualitat de les formes i il·luminació) a partir de diversos fonaments conceptuals. Les fonts consultades han fet possible la identificació i descripció de fets o esdeveniments que tenen lloc en una situació de comunicació entre dues persones. Aquests fets s’han formalitzat en un conjunt de conceptes a l’entorn de la comunicació, expressats mitjançant les formes i l’espai, en un exercici de “traducció” de cada element significant a una forma tridimensional o a un efecte visual.

Les fonts principals utilitzades en la concreció dels conceptes de la instal·lació es troben en l’àmbit de la psicologia. Des de la psicologia social, especialment, s’han revisat els fonaments teòrics de cada formalització de concepte tal i com s’explica en els següents apartats. La fonamentació del principi bàsic de la instal·lació: la consideració de l’espai i les formes com a significants, també s’ha basat en estudis psicològics. S’han revisat, per exemple, els treballs sobre proxèmia (Hall, 1966) a partir dels quals entenem que la configuració de l’espai pot informar sobre l’ús del propi espai a partir d’unes distàncies i uns ordres determinats. O els treballs de Samuel Gosling (1995) sobre la capacitat d’obtenir dades personals mitjançant l’anàlisi d’espais habitats, que impliquen atorgar al propi espai i al seu contingut un significat personal, interpretant els objectes presents en un espai privat.

Ens referim a continuació a les bases utilitzades per definir cadascun dels elements significants de la instal·lació. Ens ocupem en primer lloc de l’espai com a experiència de relació, seguidament de la posició dels interactuants en la instal·lació i, finalment, de la representació de la pròpia interacció.

1. L'espai com a lloc d'experiència

L'acte de relació social pot ser entès com l'acte d'omplir un espai (Corraliza, 1994). Actuem de manera diferent davant de les mateixes persones, quan l'escenari o els seus elements canvien. El propi espai on es produeix una interacció intervé i modifica allò que hi passa, de manera que cada interactuant es relaciona tant amb l'altre com amb el mateix espai. Little (1976, en Corraliza, 1994) explica com l'individu es relaciona amb l'espai en tres dominis diferents: conductual, afectiu i cognitiu. En el conductual la persona es desplaça per l'espai en funció de la forma d'aquest, i manipula els objectes o hi entra en contacte segons com aquests s'han distribuït. El domini afectiu implica una experiència més interna que té relació amb el grau d'interès i el d'activació (Berlyne, 1971). Finalment, el domini cognitiu fa referència a quan la persona que viu l'experiència d'un espai construeix els significats que aquest li aporta.

En la instal·lació "Horitzontal 1" podem identificar aquests dominis o components de l'experiència. Si ens referim al domini conductual cal considerar, que qui viu l'experiència en la instal·lació sap que participa d'una experiència artística i per aquest motiu la pre-disposició esperada és d'una certa actitud d'apertura. A l'inici de l'experiència en la instal·lació s'explica als participants que cal participar-hi juntament amb un altre i es proposa a tots dos seure dins l'espai de la instal·lació i observar el propi espai i els canvis que hi produeix una seqüència lumínica. També se'ls informa de la presència de significats en les formes, en l'espai i en els canvis en el temps (escenes o moments de llum).

Durant l'experiència cada participant veu l'interactuant situat davant seu "modificat" per unes formes que s'interposen. A més es troba en una situació en que mira l'altre transformat i al mateix temps és mirat, conscient que l'altre també el veu modificat per la reixeta. En aquest moment s'inicia l'experiència i les transformacions en el domini afectiu (agradabilitat, interès, activació, etc) així com en el domini cognitiu, en el moment d'atorgar un significat als estímuls sensorials.

SANTAMÒNICA



Centre d'art i pensament, Alella

Norman (1988, en Castro 2004) diferencia els dos tipus de coneixement que utilitzem les persones quan interaccionem amb sistemes home-entorn. Per una banda, esmenta el “coneixement en el cap” que és allò que anomenem habitualment coneixement i que utilitzem quan ens trobem davant d’una situació coneguda.

Per altra banda es refereix al “coneixement en el món”, que entra en joc en les situacions en les quals no hi ha esquemes de reconeixement de detall i que impliquen l’ús de recordatoris múltiples sobre allò que se suposa que s’ha de fer o entendre, en general, en una determinada situació. En l’experiència en la instal·lació els participants saben que es troben en contacte amb uns estímuls artístics i per aquest motiu ja esperen que la sorpresa i la novetat siguin un component de l’experiència.

Probablement l’aspecte amb més capacitat de sorprendre és la duplicitat de rols que desenvolupa el participant durant l’experiència: com “actor” i com “espectador”, simultàniament. Aquesta situació especial converteix la instal·lació en un espai de ficció. Des del teatre sovint es reflexiona sobre l’espai de l’escenari com a lloc físic especial. Quan es produeix el fet teatral, l’espai físic queda transformat en espai de representació, és a dir, ja no és només simple realitat i un lloc i/o moment concret pot passar a ser percebut com a qualsevol altre lloc i/o moment (McAuley, 2003). Dels tres elements que es troben en el fet teatral: espai, actor i espectador (McAuley, 2003), en la instal·lació “Horitzontal 1” es confonen el d’actor i el d’espectador. Cada interactuant executa els dos rols en relació a l’altre. Fins i tot en un moment donat hi ha una superposició del propi reflex amb la imatge de l’altre, de manera que l’observador esdevé alhora espectador de si mateix, a més d’èsser-ho del seu company d’experiència.

En la instal·lació, com en una obra de teatre, l’espectador ocupat en interpretar allò representat copsa estímuls molt diversos, un conjunt de signes (personatges, escena, temps). Alguns d’aquests elements són estables, altres canviants i es pretén que junts produeixin un missatge global, al que Roland Barthes (1967), en el cas del teatre, anomena “polifonia informacional”.

SANTAMÒNICA



Centre d’art i pensament, Alella

Entenem, doncs, la instal·lació “Horitzontal 1” com a escenari o “lloc de ficció”, pel fet de basar-se en una proposta d’experiència situacional, poc comparable a res experimentat i per a la qual no es disposen d’esquemes de reconeixement precisos. Qui fa l’experiència viu una relació real, tant amb l’interactuant com amb l’espai, en el marc d’una situació singular i, simultàniament, fa una activitat d’interpretació dels elements significants que són representatius d’aspectes d’una interacció. Per tant, cal entendre la instal·lació com un espai de relació que, alhora, és un lloc de ficció i de representació. Com que aquesta triple “naturalesa” de la instal·lació “Horitzontal 1” requereix aproximacions diferents, es podria pensar que també són independents, però és probable que els aspectes relacionals influeixin en la vivència, representació i interpretació de les formes significants. Totes les accions tenen un sentit i encara que l’actor no hagi tingut intenció de significar alguna cosa, la seva acció (o omissió) pot induir a l’atribució de significats per part de l’altre (Marta Rizo, 2007).

2. La posició dels interactuants

Un altre element de significació treballat és el lloc que ocupa cadascun dels participants dins l’espai. Els interactuants es situen en el seient en forma de cub, la forma del qual emfatitza la posició de l’individu durant la interacció i expressa una localització fixada i estable.

En aquest cub, de dimensions prou grans, el lloc concret per seure és mínim (en un extrem) mentre la resta del volum queda darrere del participant. D’aquesta manera, l’espai total intern del cub vol representar el continent del bagatge i de la història personal, entès com allò que determina la presència de la persona en l’aquí i l’ara. S’ha escollit la forma cúbica perquè remet a l’objecte continent més simple, per altra banda, el cub es basa en la repetició del quadrat i aquesta és una forma estàtica, símbol de la construcció i també dels punts cardinals, de manera que inscriure-s’hi és situar-se d’alguna manera en un “centre” (Cirlot, 1992).

El seient cúbic no és còmode. L’espallera és recta; el sedent té la sensació que la cadira no s’adapta al seu cos, sinó que més aviat és aquest el que queda “encaixat” en una forma que el conté.

SANTAMÒNICA



Centre d’art i pensament, Alella

La comoditat deixa lloc a la representació, tot reduint la forma a la funció simbòlica, tant com sigui possible.

Rybczynski (1989) estudia l'ús de la cadira i explica que a Grècia i a Roma la comoditat d'una cadira era una característica buscada en l'objecte. Des de la caiguda de l'Imperi Romà s'oblida la cadira durant uns segles i reapareix a l'edat mitjana, però ara sense les qualitats funcionals, essent seients durs i llisos d'espatllera alta i recta. Aquests seients medievals tenien per contra una important funció simbòlica de representació d'una posició que havia de ser estable i permanent. L'ús de l'estil rígid i recte, tot i que amb decoracions sobreposades, afavoria la pretesa lectura simbòlica de l'objecte. A l'edat mitjana aquest valor representatiu de les coses no era específic dels llocs per seure, cada objecte tenia un significat i un lloc en la vida que formaven part de la seva funció. Fins entrat el s. XVII es podia considerar que una cadira estava bé encara que no fos agradable seure-hi. Si una cadira semblava bella i grandiosa o impressionant, era "bona" (Rybczynski, 1989).

El valor funcional d'una cadira o un lloc per seure rau en la seva utilitat, però en alguns casos, i més en unes èpoques que en d'altres, l'objecte pot esdevenir significant amb propietats simbòliques. Els trons reials, les càtedres, els escons en el congrés, el lloc del cap de taula, són exemples de seient amb càrrega simbòlica. Pel fet d'ocupar un lloc (la posició d'un cos en un moble), la persona queda associada a unes funcions, que normalment es relacionen amb la producció i transmissió de saber i en l'exercici del poder.

En la història del moble fins i tot trobem exemples d'utilització exclusivament de la funció simbòlica del seient. En diverses cultures antigues i tribals es destinen trons buits als déus i, més aprop nostre, a la Basílica de Sant Pere de Roma, es troba la *Catedra Petri* on veiem com les complexes formes de l'altar acaben configurant el magnífic tron de Sant Pere on, per altra banda, no està previst que hi sigui ningú.

En la instal·lació, el seient cúbic també és el lloc de la "identitat". Situa la persona i l'emmarca en una forma dura i definida que la fa més visible i present per a l'interactuant situat al seu davant. El conjunt seient-persona representa la identitat, la presència del jo individual construït per unes vivències particulars.

SANTAMÒNICA



Centre d'art i pensament, Alella

Un altre efecte de posició en la instal·lació és la visualització de la pròpia imatge reflectida en el moment en què el subjecte es troba il·luminat i el company és a les fosques. Aquesta situació vol remetre a l'autoconsciència. Teòricament qualsevol símbol o imatge de la pròpia persona provoca un canvi del seu focus atencional cap a l'interior (Jiménez, 2005). Duval i Wicklund (1972) consideren la inducció a l'autoconsciència com a generadora d'estats psicològics desagradables. Aquests mateixos autors desenvolupen la "teoria de l'autoconsciència objectiva" o atenció autofocalitzada, que descriu un estat en el qual el subjecte es pren a si mateix com a objecte d'atenció. La persona en aquest estat veu discrepàncies entre el jo real i l'ideal, per la qual cosa l'experiència sol provocar un afecte negatiu (Higgins, 1987). L'autoconsciència pot ser privada, quan l'atenció es dirigeix als aspectes interns de la persona, com ara pensaments i sentiments, o pública quan es fa atenció a l'aparença externa i a l'impressió que en tenen els altres (Jiménez, 1999). En l'experiència en la instal·lació, quan es fa visible el propi reflex es fa present l'autoconsciència privada, però pel fet de saber que la persona és visible pel seu interactuant, quan aquest es troba ocult, l'autoconsciència pública també hi té el seu lloc.

3. La representació de la interacció

En l'espai d'interacció, una reixeta se situa entre els participants en l'experiència. Aquest element formal expressa la funció medidora del llenguatge en tant que sistema de signes utilitzat per comunicar-se i establir contacte entre dues persones. Però la reixeta s'interposa entre els dos participants i els separa en l'espai, de la mateixa manera que qualsevol tipus de llenguatge pot, simultàniament, acostar els interactuants i allunyar-los, en la mesura en què deixa al marge tot allò que no pot expressar i que també pot formar part de la interacció. Més avall farem referència a un altre factor de separació entre els agents de la comunicació: el fet que el missatge emès i el rebut poden diferir (en sentit estricte difereixen sempre), en aquest cas el llenguatge perd la funció vinculant i pot tenir efectes d'allunyament entre els interactuants.

SANTAMÒNICA



Centre d'art i pensament, Alella

El conjunt format pels interactuants i la reixeta central de la instal·lació esdevé representatiu de la pròpia interacció. Isaac Joseph (1999) sintetitza l'anàlisi que fa Erving Goffman dels diversos components, l'actuació conjunta dels quals dona lloc a la interacció comunicativa:

- Un conjunt d'unitats que interactuen les unes amb les altres.
- Un codi o conjunt de regles que aporten l'estructura.
- Un procés de lectura ordenat.
- Un medi en el qual opera el sistema.

En la instal·lació, tots els elements formals s'integren en un funcionament sistèmic que inclou els interactuants, les formes, l'espai i el temps. Aquests elements estan codificats de manera que proposen uns significats i s'ha buscat una ordenació, tant dels elements formals com de la seqüència temporal per tal de facilitar-ne la lectura. D'aquesta manera s'ha pretès que el medi físic de la instal·lació esdevingui, simultàniament, espai representatiu i continent de la interacció.

La reixeta, doncs, proposa la representació formal d'una interacció, però aquesta es sobreposa a la relació real que es produeix entre els interactuants durant l'experiència en la instal·lació. A més de llegir els significats en l'espai els participants es fan una representació del tipus de relació que viuen amb el company/a d'experiència. Gámez i Marrero (2005), estudien la representació cognitiva de les relacions interpersonals que integra la representació de cadascú en relació a l'altre i defineix el que es coneix com a cognició relacional o interpersonal (Baldwin, 1992; Bersheid, 1994, en Gámez, Marrero, 2005). L'esquema relacional, com qualsevol altre esquema, coordina i organitza els patrons de les relacions interpersonals. Inclou imatges del jo, característiques i atributs de l'altre, juntament amb un guió que es refereix a un patró esperat d'interacció derivat de la generalització d'experiències personals similars prèvies. Els participants d'una interacció són portadors de diverses representacions que han construït en situacions anteriors i que esdevenen un repertori de formes d'avaluar la nova situació i de reaccionar. Participen en la interacció en funció de la seva història passada (Mugny, 1981, en Perez, 1994), tot i que les representacions són reestructurades a cada interacció.

SANTAMÒNICA



Centre d'art i pensament, Alella

La recerca de referents de la interacció com a fenomen ens acosta al concepte d'intersubjectivitat. Diamond i Marrone (2003), la defineixen com una plataforma interpersonal fonamental, mitjançant la qual les motivacions, desitjos i necessitats basats en l'experiència directa amb els altres són comunicats i comprensibles. La intersubjectivitat implica accedir a les representacions mentals dels altres, compartir significats preexistents als codis lingüístics (Perinat, 1993, en Gamez i Marrero 2005). Tenir idea d'allò que l'altre té en ment implica fer representacions de segon ordre (representacions de representacions).

En un moment de la seqüència d'escenes que viuen els participants en la instal·lació, cada interactuant veu la reflexió de si mateix (produïda per un semimirall) sobreposada a la imatge real del seu company. A partir de Lacan, Umberto Eco (1987) explica com el mirall és un fenomen-llindar que marca els límits entre l'imaginari i el simbòlic. El nen petit que es mira al mirall per primer cop confón la imatge amb la realitat, en una segona fase s'adona que es tracta d'una imatge i en tercer lloc comprèn que la imatge és seva. D'aquesta manera reconstrueix el seu cos com a quelcom extern i per tant simbòlic. El mirall no només té propietats representatives sinó que podria estar en l'origen de la pròpia capacitat de fer-nos representacions, a partir de la representació inicial del "si mateix".

En les situacions d'interacció utilitzem com a referència el "si mateix", veiem les pròpies característiques a mode de patró a partir del qual l'altre queda situat. Marta Rizo (2007), seguint George Herbert Mead, qui proposa el concepte de "self" o "si mateix", considerat un dels conceptes més importants dins del corrent de l'Interaccionalisme Simbòlic (Mead, 1934), explica com el "self" es refereix a la capacitat de l'individu de considerar-se tant subjecte com objecte. El mecanisme del "self" és la reflexió que ens permet posar-nos inconscientment en el lloc dels altres.

Però l'efecte de fusió de les dues imatges en la instal·lació és representatiu de la presència del self, en tant que referent per mirar l'altre, així com de l'altre inclòs en el propi self.

SANTAMÒNICA



Centre d'art i pensament, Alella

Art Aron ha mostrat com en les relacions interpersonals properes, cada individu inclou l'altre en el seu propi "self", és a dir, la representació cognitiva del jo i de l'altre es sobreposen (Aron 2004). Rodríguez Garcia (2008), cita la reflexió de Merleau Ponty sobre els "cossos vivents" i l'enigma de l'espècie de televisió que ens produeix la sensació íntima de simultaneïtat amb els altres i amb el món.

A més de l'esquema del jo i de l'altre, els participants en una interacció segueixen un guió o esquema interpersonal. Es tracta d'una estructura cognitiva que representa una seqüència d'accions esperades dins del patró relacional que es porti a terme (Gámez, 1995; Schank y Abelson, 1977; Trzebinski, 1989, en Gámez i Marrero, 2005).

Read i Collins (1992, 1994, en Gámez i Marrero, 2005) han proposat que l'activació dels esquemes relacionals es produeix com a part del procés d'elaboració d'escenaris mentals interpersonals, que les persones construïm per a comprendre els episodis conductuals en els quals es desenvolupen les relacions humanes.

La reixeta de la instal·lació que s'interposa entre els interactuants expressa el lloc de contacte, on es troben els participants pel fet de compartir un mateix codi. El codi compartit és estructural, els quadrats de les cel·les són idèntics i estan alineats. Sobre aquesta base regular s'hi emmarquen altres formes, amb colors, grandàries i tractaments diferents. Les posicions que ocupen les formes són diferents en cadascuna de les dues reixetes en paral·lel, però sobreposades encaixen en un ordre isomòrfic. Tenen la funció de representar els esquemes que organitzen la informació que, tot i no ser idèntics, són similars en les dues persones. Conèixer un altre que també em coneix a mi suposa interconnectar els diferents processos perceptius (Barriga i Marcet, 1975). Interactuar i percebre l'altre són dues activitats molt relacionades, percebre'l ens permet saber que l'altre també organitza el món a l'entorn del fet d'estar en ell i d'actuar-hi. També podem veure que hi ha una correspondència entre els "meus" i els "seus" significats, tot i que la perspectiva no sigui idèntica (Berger y Luckmann, 1993). La superposició de les dues reixetes expressa, doncs, el lloc de contacte a partir d'una acció de contrast entre les dues subjectivitats.

SANTAMÒNICA



Centre d'art i pensament, Alella

L'estructura quadriculada de la reixeta segmenta la imatge de l'altre, les cel·les emmarquen fragments de l'altre definint unitats d'informació de la seva identitat.

Aquestes unitats modifiquen el pas de la informació que arriba de l'altre, en funció del tractament donat a la cel·la.

El material amb el que es treballen les cel·les remet a significats que poden associar-se a la qualitat del material: si són negres i opaques, la informació sobre l'altre no arriba, si el material és un vidre borrós pot representar els aspectes de l'altre que són poc definits o dubtosos, si les cel·les són més grans la importància o intensitat de l'element informatiu és major, i si són més petites, menor. Sobre els efectes de color es pot pensar que són adequats per expressar la qualitat de l'element informatiu. Des de Goethe (1810) la psicologia del color ha atorgat al vermell propietats activadores o energètiques i al blau inhibidores o tranquil·litzants. En la instal·lació els aspectes més actius o conflictius són representats pels filtres de color vermell i els moments més harmònics i consensuats, mitjançant el color blau.

En una de les cel·les, una lent de reducció mostra l'altre sencer però distant, aquest efecte vol indicar una globalització de tots els elements informatius a partir de la simplificació de l'altre. És habitual el fet de construir una imatge de l'interactuant a partir de poques dades; Thorndike (1920, en Morales, 1994) va identificar la tendència a correlacionar trets (sense relació entre si) percebuts en una persona per tal d'arribar a una impressió global de "maldat" o "bondat". L'error també pot provenir de l'ordre en què els trets són percebuts, els treballs d'Asch (1946, en Morales, 1994) mostren com davant d'un conjunt de característiques bones i dolentes, si les bones s'aporten primer la impressió serà més bona i viceversa. En general, a l'intentar comprendre les persones i els esdeveniments tendim a simplificar excessivament, fem atenció a la informació menys important i desatenem la que és important, seleccionem esquemes erronis per codificar la informació que rebem donant lloc a distorsions perceptives i judicis incorrectes (Morales, 1994). En la instal·lació aquest fet s'expressa mitjançant la lent que redueix la imatge de l'interactuant i la inverteix, oferint una perspectiva de l'altre configurada en una totalitat però, pel fet d'estar invertida, de manera equivocada o tergiversada.

SANTAMÒNICA



Centre d'art i pensament, Alella

En la instal·lació es produeixen diverses escenes o moments, depenents dels canvis d'il·luminació. En un primer moment, la llum general permet reconèixer l'espai i la situació. S'entreveu l'altre a través de la reixeta però no es destaquen els efectes.

El moment B fa present la identitat dels participants mitjançant la il·luminació vertical que retalla la silueta. En el moment C els participants són il·luminats de manera alternativa i vol expressar el temps en el desenvolupament del diàleg, fent referència als torns de paraula. Finalment, en el moment D, la llum fa visible un dels interactuants mentre l'altre queda invisible. Experimentar una situació en la que un participant és visible per l'altre sense veure'l vol expressar un tipus d'interacció desigual on la comunicació, entesa com el fet de tenir alguna cosa en comú, no hi té lloc.

La unidireccionalitat en el trànsit d'informació es dona en situacions en les que l'interactuant que veu l'altre, mentre ell no és vist, es troba en una posició de privilegi en la interacció, mentre que el que és vist i no veu experimenta una sensació d'indefensió. Michel Foucault (1994) explica el funcionament del panoptisme (aquest mirar des de l'ocultació) com a tecnologia bàsica en l'exercici del poder:

“El panòptico [...] debe ser comprendido como un modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana de los hombres” (Foucault, 1994 p. 208)

Entre una escena i la següent, durant un període de cinc segons, l'espai queda a les fosques. Els moments de foscó tenen la funció de contrastar les escenes i són un marc de silenci entre un moment d'il·luminació i l'altre. Però també tenen el seu lloc en la representació de la interacció, com diu Castilla del Pino (1992), el silenci és el signe més reiterat de tots els que apareixen en el discurs.

SANTAMÒNICA



Centre d'art i pensament, Alella

REFERÈNCIES

- Aron, A. i al. (2004) Including others in the self. *European Review of Social Psychology* 19, 101-127
- Barriga, S. Marcet, C. (1975) Estudio de la exactitud perceptiva en distintos niveles de atraccion interpersonal. *Cuadernos de Psicología*, 3, 4-25
- Barthes, R. (1967) *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral
- Berlyne, D. E. (1971) *Aesthetics and Psychobiology*. New York, USA: Appleton-Century-Crofts
- Berger, P., Luckmann, T. (1993) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Castilla del Pino, C. (1992) *El silencio*. 79-87 Madrid: Alianza Editorial
- Castro, C. (2004) diseño de dispositivos informativos visuales (div) y señales de tráfico. Criterios de evaluación. *Boletín de psicología*, 81, 69-87
- Cirlot, J. E. (1992) *Diccionario de símbolos*. 156. Barcelona: Editorial Labor
- Corraliza, J. A. i León, J. M. (1994) Aspectos ambientales de la conducta y facilitacion social. En Morales, F. *Psicología social*. 44-65 Madrid: McGraw-Hill
- Diamond, N. y Marrone, M. (2003) *Apego e Intersubjetividad*. New York: Wiley
- Duval, S. & Wicklund, R. A. (1972) *A theory of objective self-awareness*. New York: Academic Press.
- Eco, U. (1987) *Dels miralls*. 13-15 Barcelona: Destino
- Fierro, A. (1992) La conducta del silencio. En Castilla del Pino, Com. *El silencio*, 47-67
- Foucault, M. (1994) *Vigilar y castigar*. 208. Madrid: Siglo XXI
- Gámez, E., Marrero, H. (2005) Bases cognitivas y motivacionales de la capacidad humana para las relaciones interpersonales. *Anuario de Psicología*, 36 . 3. 239-257

Goethe, J. W. (1810/1992) *Teoría de los colores*. 203-207. Valencia: Artes Graficas Soler

Gosling, S. D. (2005) Material attributes of personal living spaces. *Home cultures*, 2, 51-88.

Hall, E. T. (1966) *The Hidden Dimensión*. London: Anchor Books

Higgins, E.T. (1987) Self Discrepancy: A Theory Relating Self and Affect. *Psychological Review*, 94 (3), 319-340.

Jimenez, J. A. (2005) Autoconciencia. *Escritos de psicología*, 7, 44-58.

Jimenez, J. A. (1999) Autoconciencia, personalidad sana y sistema autorreferente. *Anales de psicología*, 20, 169-177

Joseph I. (1999) *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa

McAuley, G. (2003) Espacio i Performance. *Acta poetica* 24.

Merlau-Ponty, M. (1997) *Fenomenología de la percepción*. 192. Barcelona: Ediciones Península.

Morales, F i Al. (1994) *Psicología social*. 213-235. Madrid: McGraw-Hill

Perez, J.. (1994) Psicología social: relación entre individuo i sociedad. En Morales, F. *Psicología social*. 26-40. Madrid: McGraw-Hill

Rizo, M. (2007) Intersubjetividad, Comunicación e Interacción. Los aportes de Alfred Schütz a la Comunicología. *Razón y palabra*. 57

Rybczynski, W. (1989) *La casa, historia de una idea*. 43. Donostia: Editorial Nerea

Rodríguez Garcia, J. L. (2008) La visión como fundamento último de la intersubjetividad. *Daimon. Revista de filosofía*. 44, 157-172