

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts Sant Carles
Programa de Doctorado en Arte: producción e investigación.

**Videoarteterapia. El acto de grabar, editar y evolucionar
la producción a través de la mirada.**

**Aplicaciones de su uso en talleres y sesiones de
arteterapia supervisadas.**

Tesis doctoral presentada por:

Rosa Nerea Rodríguez Pérez

Dirigida por:

Gema Hoyas Frontera

Valencia, septiembre 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

*A la memoria de mis 4 abuelos,
que me arroparon con sus miradas
de amor incondicional.*

Agradecimientos

A la directora de la presente investigación, Gema Hoyas.

Gracias por tu confianza e ilusión en cada paso, tu energía y tu calor en la distancia.

Quiero agradecer de una forma especial a todas las personas que han participado en las prácticas descritas: Claudia, AA, AN, IM, E, J, IR, MC, Vio, Chicho, Jota, Mat, Isa y Avo. También a los supervisores de las sesiones: Emi, Paul y Li.

A todos los profesionales de la videoterapia y la videoarteterapia a los que he entrevistado y me han abierto las puertas de su experiencia, en especial al Dr. Joshua Cohen.

A mi terapeuta, Alicia, por acompañarme en todo este camino de crecimiento y ayudarme a darle luz.

A mis profesores, compañeros de clase y de trabajo en cada etapa, junto a los que he crecido.

A mis compañeros del máster de Valencia, que me permitieron profundizar en el potencial de la videocreación.

A mis compañeros de Arteterapia, por compartir el amor hacia esta práctica (entre otras cosas).

A mis compañeros de la formación en terapia Gestalt, junto a los que descubrí lo que es mirar y poder ver al otro.

A mis tíos y primos, por sus lecciones de vida.

A mis amigos y amigas, de los que he recibido tanta comprensión y ayuda, permitiendo que la investigación creciera. En especial a David, Iria, Caro C., Laura, Inma, Arantxa, Helena, Olalla, Anais y Eva, por sus aportaciones artísticas. Gracias Eva por ayudarme a hacer real este documento con una fantástica maquetación. A Santi, por sus soluciones informáticas. Y a todos los que con su cariño me han dado la fuerza necesaria para llegar hasta aquí: Rebe, Noe, Ángel, Sonia, Juan, Caro P., Sergio, Rodri, Su, Marta, Bea, Tania, Antonia, Edu y Cecilia.

Y como no, a mis padres, por su paciencia, sus palabras de ánimo, sus cuidados y, sobre todo, su mirada de amor y confianza en cada paso que doy.

Gracias a todos y todas por formar parte de mi vida, porque este camino se ha trazado a partir de las huellas que habéis ido dejando.

RESUMEN (Castellano)

La investigación que presentamos a continuación profundiza en el uso del lenguaje audiovisual como una herramienta de creación en las sesiones de arteterapia, estudiando la videocreación, el arteterapia y la relación que existe entre ambas disciplinas, atendiendo también al universo de la percepción y la mirada, explorando de qué forma esta última se puede convertir en protagonista de las sesiones de arteterapia, posibilitando experimentar cambios que conduzcan a la evolución y la integración del proceso de creación vivido por el paciente.

Uno de los objetivos principales ha sido realizar un recorrido por la aparición del vídeo en la práctica arteterapéutica y su situación actual a nivel internacional, con el fin de profundizar en el conocimiento del vídeo como herramienta de creación en su uso en las sesiones, para posteriormente evidenciar la importancia del punto de vista en el transcurso del acto de grabar, visualizar, editar y analizar la producción, atendiendo a la evolución de la forma de percibir y al cambio que vive la mirada durante el proceso de creación en las sesiones de videoarteterapia. Otro de los objetivos principales ha sido describir y analizar, mediante una metodología experimental, nuestra práctica con personas de distintos colectivos desde el punto de vista del paciente, del videoarteterapeuta y de la mirada que ambos dirigen a la producción.

La metodología utilizada combina la recopilación, estudio y análisis teórico con trabajo experimental y de campo realizado a través de prácticas académicas y profesionales supervisadas. Por tanto, el presente estudio relaciona distintas disciplinas de conocimiento como el arte, el arteterapia, la psicología, la psicoterapia, la filosofía y los estudios visuales, proporcionándonos unas sólidas bases de conocimiento y dotando a la presente investigación de un carácter interdisciplinar.

Los resultados obtenidos han demostrado, a través del recorrido teórico, el análisis de la práctica de otros profesionales y la propia, la importancia de la presencia del vídeo como herramienta de creación en las sesiones de arteterapia, apreciando cómo cada uno de los pasos del proceso videográfico (grabar, visualizar, editar y analizar) juega un papel relevante en la evolución de la producción y, por tanto, en la evolución del paciente.

A partir del análisis de las distintas corrientes en psicología y de sus técnicas aplicadas para el trabajo en sesión hemos detectado los elementos a tener en cuenta para el planteamiento de las sesiones, basados en la reconstrucción de la realidad, la construcción del universo simbólico, el modo en que se articulan contacto y retirada y la identificación del propio proceso de creación en vídeo con los cuatro centros que conforman al ser humano: cuerpo, emoción, intelecto y trascendencia.

Se ha constatado la importancia de la mirada como organizadora del proceso, apreciando que la apertura a nuevos puntos de vista vivida por el paciente durante el proceso de videocreación no solo posibilita la evolución de su producción, ya que, a través de la integración de lo ocurrido en las sesiones, experimentará cambios en su forma de entenderse a sí mismo y de observar el mundo.

Palabras clave: videocreación, arteterapia, videoarteterapia, percepción, mirada.

RESUM (Valencià)

La investigació que presentem a continuació aprofundeix en l'ús del llenguatge audiovisual com a una ferramenta de creació en les sessions d'artteràpia, estudiant la videocreació, l'artteràpia i la relació que existeix entre ambdues disciplines, atenent també l'univers de la percepció i la mirada, explorant de quina forma aquesta última es pot convertir en protagonista de les sessions d'artteràpia, possibilitant experimentar canvis que conduïsquen a l'evolució i la integració del procés de creació viscut pel pacient.

Un dels objectius principals ha estat realitzar un recorregut des de l'aparició del vídeo en la pràctica artteràpica fins a la seua situació actual en l'àmbit internacional amb la fi d'aprofundir en el coneixement del vídeo com a ferramenta de creació en el seu ús en les sessions per a, posteriorment, evidenciar la importància del punt de vista en el transcórrer de l'acte de gravar, visualitzar, editar i analitzar la producció, atenent l'evolució de la forma de percebre i el canvi que viu la mirada durant el procés de creació en les sessions d'artteràpia. Altre dels objectius principals ha estat descriure i analitzar, mitjançant una metodologia experimental, la nostra pràctica amb persones de distints col·lectius des del punt de vista del pacient, del vídeoartteràpica i de la mirada que ambdós dirigeixen a la producció.

La metodologia utilitzada combina la recopilació, l'estudi i l'anàlisi teòrica amb treball experimental i de camp realitzat a través de pràctiques acadèmiques i professionals supervisades. Per tant, el present estudi relaciona distintes disciplines de coneixement com l'art, l'artteràpia, la psicologia, la psicoteràpia, la filosofia i els estudis visuals, proporcionant-nos unes sòlides bases de coneixement i dotant la present investigació d'un caràcter interdisciplinar.

Els resultats obtinguts han demostrat, a través del recorregut teòric, l'anàlisi de la pràctica d'altres professionals i la pròpia, la importància de la presència del vídeo com a ferramenta de creació en les sessions d'artteràpia, apreciand com cadascun dels passos del procés videogràfic (gravar, visualitzar, editar i analitzar) juga un paper rellevant en l'evolució de la producció i, per tant, en l'evolució del pacient.

A partir de les anàlisis dels distintes corrents i de les seues tècniques aplicades per al treball en sessió, hem detectat els elements a tenir en compte per al plantejament de les sessions, basats en la reconstrucció de la realitat, la construcció de l'univers simbòlic, el mode en què s'articulen contacte i retirada, i la identificació del propi procés de creació en vídeo dels quatre centres que conformen l'ésser humà: cos, emoció, intel·lecte i transcendència. S'ha constatat la importància de la mirada com a organitzadora del procés, apreciand que l'obertura de nous punts de vista viscuda pel pacient durant el procés de videocreació no sols possibilita l'evolució de la seua producció, ja que, a través de la integració d'allò ocorregut en les sessions, experimentarà canvis en la forma d'entendre's a si mateix i d'observar el món.

Paraules clau: videocreació, artteràpia, vídeoartteràpia, percepció, mirada.

ABSTRACT (English)

This research delves into the use of the audiovisual language as a creation tool in art therapy sessions, studying video creation, art therapy and the relationship between both disciplines, also attending the universe of perception and gaze, exploring how the gaze can become protagonist of the art therapy sessions, making possible to experiment changes leading to the development and integration of the creation process experienced by the patient.

One of the main objectives has been to study the appearance of video in art therapy practice and its current situation at the international level, in order to deepen the knowledge of video as a creation tool in its use in sessions, and to demonstrate the importance of the point of view in the act of recording, editing and analyzing the production, according to the evolution of the way of perceiving and the change that the gaze experiments during the creation process in the videoarttherapy sessions. Another main objective has been to describe and analyze, using an experimental methodology, our practice with people of different groups from the point of view of the patient, the videoarttherapist and the gaze that both turn to the production.

Methodology combines the collection, study and theoretical analysis with experimental work through supervised academic and professional practices. Therefore, the present study implicates different disciplines of knowledge like art, art therapy, psychology, psychotherapy, philosophy and visual studies, providing to this research with a solid foundation of knowledge and an interdisciplinary nature.

The results have shown, through the theoretical study, the analysis of other professionals practice and ours, the importance of the presence of video as a creation tool in art therapy sessions, appreciating how each of the steps of the videographic process (record, visualize, edit and analyze) plays a relevant role in the evolution of the production and, therefore, in the patient evolution.

Based on the analysis of the different psychological currents and its techniques applied to the work in sessions we have detected the elements to take into account for the sessions approach, based on reality reconstruction, symbolic universe construction and the identification of the video creation process with the four main points in each human being: body, emotion, intellect and transcendence.

It has been proved the importance of the gaze as the process organizer, appreciating that the openness to new points of view experienced by the patient during the sessions, after integrating what has happened, will enable changes in his way to understand himself and look at the world.

Keywords: video art, art therapy, videoarttherapy, perception, gaze.

Índice

Introducción. p. 17

- Motivación. p. 17
- Introducción al estado del tema de estudio. p. 21
- Hipótesis. p. 22
- Objetivos. p. 22
 - Objetivos generales. p. 22
 - Objetivos específicos. p. 22
- Metodología. p. 23
- Organización de los contenidos. p. 25
- Referencia a fuentes documentales. p. 27

1. Una introducción al vídeo en arteterapia. p. 29

1.1. El Arteterapia. p. 29

- 1.1.1. El estudio del arteterapia. p. 31
 - 1.1.1.1. Vocabulario específico. p. 36
- 1.1.2. La práctica del arteterapia. p. 42

1.2. La creación audiovisual aplicada al arteterapia. p. 48

- 1.2.1. Videoterapia y videoarteterapia. Descripción y diferencias. p. 48
- 1.2.2. Origen de la videoarteterapia. p. 54
- 1.2.3. Situación actual. p. 57
- 1.2.4. Medios Digitales en sesiones terapéuticas (psicoterapia y psicología).p. 65
- 1.2.5. Identidad de la videoarteterapia. Aportaciones y especificidades. p. 67

1.3. Introducción a las sesiones en videoarteterapia. p. 70

- 1.3.1. Estudios sobre videoarteterapia. p. 70
- 1.3.2. Maneras de intervenir. p. 74
- 1.3.3. Procedimientos. p. 75
- 1.3.4. La organización de las sesiones. p. 77
- 1.3.5. Trabajar en las propuestas. p. 78
- 1.3.6. Durante las sesiones. p. 79
 - 1.3.6.1. Sesión base. p. 79
 - 1.3.6.2. Las otras artes a escena. p. 81
 - 1.3.6.2.1. Vídeo y escritura. p. 81
 - 1.3.6.2.2. Vídeo y teatro. p. 82

- 1.3.6.2.3. Vídeo y música. p. 83
- 1.3.6.2.4. Vídeo y voz. p. 84
- 1.3.6.2.5. Vídeo y danza. p. 84
- 1.3.6.2.6. Vídeo y plástica. p. 85
- 1.3.6.2.7. Vídeo y televisión, fotografía, cine, prensa, radio e internet. p. 86
- 1.3.6.3. Vídeo y juego. p. 87
- 1.3.7. Cerrar la sesión. p. 88
- 1.3.8. La producción en videoarteterapia. p. 88
- 1.3.9. Modelo de análisis utilizado en sesiones de videoarteterapia. p. 89

2. Un trabajo en proceso y multidisciplinar: grabar, visionar, editar, analizar. p. 92

2.1. La cámara en las sesiones. p. 92

- 2.1.1. Introducción: el vídeo. Darse a conocer. Conocer el mundo. p. 92
- 2.1.2. El vídeo como medio alternativo de comunicación. p. 94
- 2.1.3. La acción de grabar. p. 94
 - 2.1.3.1. Tipos de cámaras. p. 95
 - 2.1.3.2. Características y funciones de la cámara de vídeo digital. p. 96
 - 2.1.3.3. Objetos adaptados. p. 98
- 2.1.4. Modos de ver: aspectos que afectan a la manera de ver, percibir y mirar el mundo. p. 99
 - 2.1.4.1. Los sentidos del paciente. p. 102
 - 2.1.4.2. La perspectiva de la cámara. p. 103
- 2.1.5. Modos de hacer. p. 104
 - 2.1.5.1. La cámara como herramienta de creación. p. 105
 - 2.1.5.1.1. La propuesta o punto de partida. p. 107
 - 2.1.5.1.2. Selección de la cámara. p. 108
 - 2.1.5.1.3. Selección de dónde, cómo, cuándo, qué. p. 108

2.2. La materia intangible: características de la imagen en movimiento y del audio. p. 110

- 2.2.1. La ilusión del movimiento. p. 110
- 2.2.2. El lenguaje audiovisual. Parámetros compositivos. p. 112
- 2.2.3. La intervención del sonido. p. 116
- 2.2.4. La reproducción de la imagen y el audio. p. 117

2.3. La construcción del universo simbólico en el lenguaje audiovisual: la edición. p. 119

- 2.3.1. Proceso de selección, transformación y edición de la imagen y el audio. p. 120
- 2.3.2. Profundizando en el universo simbólico. p. 126

- 2.3.3. Las figuras retóricas. p. 127
- 2.3.4. El punto de vista. p. 127
- 2.3.5. La concepción del tiempo. p. 128
- 2.3.6. La concepción del espacio. p. 128
- 2.3.7. Alternativas a la edición. p. 129

2.4. Análisis formal de la producción. Modelo de análisis de la producción. p. 130

- 2.4.1. Composición de la imagen en el lenguaje audiovisual. p. 131
- 2.4.2. Esquema de análisis formal de la producción en videoarteterapia. p. 133
- 2.4.3. Uso de figuras retóricas. p. 135

3. Evolución en la producción: la percepción y la mirada. p. 138

3.1. La percepción. p. 138

- 3.1.1. La percepción, el arte y el lenguaje audiovisual. p. 145
- 3.1.2. Peculiaridades de la percepción: el ojo y la cámara. p. 147
- 3.1.3. La percepción presente en la construcción del universo simbólico y en la evolución de la producción. p. 149

3.2. La mirada. p. 152

- 3.2.1. La mirada desde el arte. p. 152
 - 3.2.1.1. La mirada y el lenguaje audiovisual. p. 153
 - 3.2.1.2. Peculiaridades de la mirada: el cuerpo y la cámara. p. 155
- 3.2.2. La mirada desde la psicología. p. 157
 - 3.2.2.1. Mirada y Psicoanálisis. Un impulso a la actividad creadora. p. 159
 - 3.2.2.1.1. La mirada del inconsciente, la pulsión y el principio de placer. p. 159
 - 3.2.2.1.2. Estadio del espejo y escopia de la mirada. p. 161
 - 3.2.2.1.3. La mirada psicoanalítica presente en la construcción del universo simbólico. p. 162
 - 3.2.2.1.4. Unas nuevas gafas para mirar. Los aportes de la mirada psicoanalítica en videoarteterapia. p. 162
 - 3.2.2.2. Mirada y Psicología humanista. La integración de cuerpo, mente, emoción y espíritu. p. 163
 - 3.2.2.2.1. La mirada gestáltica. p. 164
 - 3.2.2.2.1.1. Mirada y figura-fondo. p. 168
 - 3.2.2.2.1.2. Mirada y darse cuenta. p. 169
 - 3.2.2.2.1.3. Mirada y trabajo con los sueños. p. 170

- 3.2.2.2.1.4. Mirada y las diferentes etapas del niño. p. 171
- 3.2.2.2.1.5. La mirada hacia la sombra. p. 171
- 3.2.2.2.2. Otras visiones humanistas. p. 172
 - 3.2.2.2.2.1. Mirada y terapia centrada en el cliente. p. 172
 - 3.2.2.2.2.2. Mirada y Psicodrama. p. 173
 - 3.2.2.2.2.3. Mirada y psicología sistémica. p. 174
 - 3.2.2.2.2.4. Mirada y análisis transaccional. p. 174
 - 3.2.2.2.2.6. Mirada y bioenergética. p. 176
- 3.2.2.3. Mirada y psicología transpersonal: la mirada hacia la trascendencia. p. 176
- 3.2.3. La mirada desde la filosofía. p. 177
- 3.2.4. La evolución de la producción a través de la mirada. p. 180

4. La mirada holística: el cambio en la mirada. p. 182

4.1. El cambio en la mirada. p. 182

- 4.1.1. El cambio desde el arte. p. 183
- 4.1.2. El cambio desde la psicología. p. 191

4.2. Ver con todo el cuerpo. El enfoque holístico. p. 196

- 4.2.1. La mirada holística del paciente. p. 199
- 4.2.2. La mirada holística del videoarteterapeuta. p. 201

4.3. El cambio en la mirada a través de la práctica en videoarteterapia. p. 206

- 4.3.1. El recorrido de la mirada en el proceso de creación. p. 206
- 4.3.2. El vídeo como herramienta de reconstrucción. p. 210
- 4.3.3. El vídeo y el universo simbólico. p. 211
- 4.3.4. El contacto y la retirada. p. 213
- 4.3.5. El proceso videoarteterapéutico y la mirada holística. p. 215

4.4. El encuentro de la mirada. p. 217

- 4.4.1. El encuentro con uno mismo. p. 217
- 4.4.2. El encuentro con el otro. p. 219
- 4.4.3. Una experiencia personal. p. 222
 - 4.4.3.1. La mirada hacia el interior. p. 222
 - 4.4.3.2. La mirada hacia los otros. p. 223
 - 4.4.3.3. Cómo me miran. Ser visto, ser mirado. p. 224

4.5. La integración de la mirada a través de la producción. p. 226

- 4.5.1. Intelecto, cuerpo, emoción y espíritu. p. 226

- 4.5.2. El crecimiento personal. p. 228
- 4.5.3. La mirada integradora. p. 230
- 4.5.4. Mirada y trascendencia. p. 232

5. Casos prácticos. Descripción de los casos y sus supervisiones. p. 235

5.1. Casos prácticos de diferentes videoterapeutas y videoarteterapeutas. p. 235

- 5.1.1. Olga Rueda. p. 236
- 5.1.2. Videodinamizarte. p. 237
- 5.1.3. Ana Mampaso. p. 238
- 5.1.4. Isabel Pérez. p. 239
- 5.1.5. Oliviero Rossi. p. 240
- 5.1.6. Bassia Mosinsky. p. 241
- 5.1.7. Joshua Cohen. p. 242

5.2. Nuestra experiencia práctica en videoarteterapia. p. 244

- 5.2.1. El proceso como videoarteterapeuta. p. 244
 - 5.2.1.1. La formación. p. 244
 - 5.2.1.2. La práctica. p. 246
 - 5.2.1.2.1. La elaboración de las propuestas. p. 247
 - 5.2.1.2.2. El lugar del videoarteterapeuta durante el taller. p. 248
 - 5.2.1.2.3. El lugar del videoarteterapeuta tras el taller. p. 249
 - 5.2.1.2.4. La toma de notas y el análisis de las sesiones. p. 249
 - 5.2.1.2.5. La ética. p. 251
 - 5.2.1.3. El crecimiento personal. La terapia individual. p. 251
 - 5.2.1.4. Los encuentros personales presentes en las sesiones. p. 252
 - 5.2.1.5. La “eficacia” del proceso videoarteterapéutico. p. 253
 - 5.2.1.2. La práctica. p. 246
- 5.2.2. Nuestra práctica de la videoarteterapia. p. 254
 - 5.2.2.1. Videoterapia/Videoarteterapia/Taller de vídeo/Documental. Análisis de sus diferencias mediante 6 casos prácticos. p. 258
 - 5.2.2.2. Sesiones individuales de arteterapia. p. 293
 - 5.2.2.3. Talleres de videoarteterapia en un grupo de crecimiento personal. p. 318
 - 5.2.2.4. Propuestas en talleres videoarteterapéuticos: dificultades uso del vídeo. p. 350
 - 5.2.2.5. Comparativa con la metodología y la experiencia de las prácticas de otros profesionales descritas en el capítulo 5.1. p. 352
 - 5.2.2.6. Conclusiones generales de la práctica. p. 353

Conclusiones. p. 356

Fuentes documentales. p. 367

a. Bibliografía sobre arteterapia, videoterapia y videoarteterapia. p. 367

a1) libros, tesis doctorales. p. 367

a2) capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas. p. 371

a3) páginas web, artículos en webs. p. 375

b. Bibliografía sobre artes plásticas y artes visuales y multimedia. p. 377

b1) libros, tesis doctorales. p. 377

b2) capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas. p. 381

b3) páginas web, artículos en webs. p. 381

c. Bibliografía sobre psicología, psicoterapia y crecimiento personal. p. 381

c1) libros, tesis doctorales. p. 381

c2) capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas. p. 384

c3) páginas web, artículos en webs. p. 384

d. Bibliografía sobre estudios visuales. p. 385

d1) libros, tesis doctorales. p. 385

d2) capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas. p. 386

d3) páginas web, artículos en webs. p. 387

e. Bibliografía general, en él se incluyen títulos relativos a la filosofía, la antropología, la educación, etc. p. 387

e1) libros, tesis doctorales. p. 387

e2) capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas. p. 389

e3) páginas web, artículos en webs. p. 389

Otras fuentes documentales. p. 390

Índice de ilustraciones. p. 392



Introducción.

La investigación que presentamos a continuación profundiza en el uso del lenguaje audiovisual como una herramienta de creación en las sesiones de arteterapia, estudiando la videocreación, el arteterapia y la relación que existe entre ambas disciplinas, atendiendo también al universo de la percepción y la mirada, explorando de qué forma esta última se puede convertir en protagonista de las sesiones de arteterapia posibilitando experimentar cambios que conduzcan a la evolución y la integración del proceso de creación vivido por el paciente.

Nos centraremos, tanto en la teoría como en la descripción y análisis de los casos prácticos, en el acto de grabar, visualizar, editar y evolucionar la producción de vídeo y en su aplicación en el ámbito de la videoarteterapia, analizando las variables que aparezcan, sirviéndonos de estudios de diferentes áreas de conocimiento, como la psicología, la psicoterapia, el arte y la filosofía.

Analizaremos las diferentes fases del proceso creador para luego atender a lo que le ocurre a la mirada en el proceso, a la mirada del paciente, la del videoarteterapeuta y la que ambos dirigen a la producción.

Realizaremos un análisis de diferentes formas de trabajar comparando la práctica de distintos profesionales en el ámbito de la videoterapia y la videoarteterapia, que nos servirá como punto de partida para la presentación de nuestra propia experiencia práctica, tomando como referencia tres casos: un taller artístico, utilizando la videocreación, llevado a cabo con personas con parálisis cerebral, unas prácticas individuales de videoarteterapia supervisadas realizadas con una joven con parálisis cerebral y un taller grupal de videoarteterapia para el crecimiento personal.

Motivación.

Al fin me encuentro frente al ordenador dispuesta a relatar qué es lo que me ha llevado a continuar una investigación que sin duda comenzó explorando en mis años de colegio e instituto en el terreno del arte y su técnica.

A medida que vas creciendo el arte puede parecer algo al alcance de unos pocos, aquellos que tienen grandes dotes para plasmar lo real, unas capacidades innatas para dominar la técnica y ciertas dosis de creatividad e ingenio. Pero yo tenía claro que el arte tenía que ser algo más.

Durante la carrera de Bellas Artes me contaron que el dominio de una técnica es cosa de artesanos y que en el arte de hoy el rey es el concepto. Como decía alguno de mis profesores: *“Todavía hay algún “romántico” que se dedica a tallar piezas de madera en el patio”*. También aprendí que lo importante para ser artista era mantener una coherencia en el proceso llevado a cabo para plasmar en obra esos conceptos. Aprendí a modelar, a dibujar del natural, a grabar, a coser, a salir del paso, a hacer aquello



que me mandaban los profesores sin cuestionármelo, a cuestionarlo todo al minuto de haberlo hecho, a exponerme, a exponer mi trabajo, a recibir críticas. Crecí mucho.

A lo largo de esos años de carrera realicé muchos voluntariados, sobre todo en asociaciones con personas con diversidad funcional (primero con niños, más tarde con adultos). En uno de ellos, en Valencia, me encontré por primera vez con la relación que se establece entre el arte y la discapacidad. De esa forma accedí a nuevos medios de expresión, dándome cuenta de la libertad creativa que experimentaba cualquier persona al no verse atada a la exigencia que muchas veces nos marcamos. Me di cuenta de que hasta ese momento había concebido la plástica como una herramienta rigurosa y precisa, alejándome de la experimentación.

Hace ya doce años de ese primer contacto con personas con diversidad funcional y desde entonces he continuado trabajando y colaborando en distintas asociaciones. Esa variedad me ha permitido conocer mundos muy diferentes, todos ellos determinados por la dependencia y la exclusión social, debida en su mayoría a un fuerte desconocimiento. A partir de las experiencias vividas con personas que no tienen pleno control de su cuerpo, de sus movimientos o de sus actos, mis propuestas artísticas se fueron encaminando hacia el estudio del cuerpo y la limitación como fuente de nuevos descubrimientos.

A partir del uso de nuevos medios de expresión mi gesto se liberó.

El último ciclo en la carrera vino marcado por esa frenética necesidad de experimentar, de investigar con nuevos materiales y con nuevos medios que trataban de distanciarse de la académica mano y del académico dibujo a carboncillo.

Limité mi audición, lo que me llevó a realizar pinturas sumergida bajo el agua. Me grabé.

Limité mi mano y conseguí que mi cuerpo respondiera con resultados no esperados y muy satisfactorios. Mi pie, mi rodilla, mi boca, eran igualmente válidos para crear. También lo grabé.

Limité a otras personas, trabajando en vídeo-performance con bailarines, que respondieron estupefactos a una propuesta que, en vez de pedirles que bailaran, los limitaba en sus movimientos.

Fue durante esa época cuando escuché por primera vez la palabra arteterapia.

Comencé el “Máster de Artes Visuales y Multimedia” sabiendo que “lo mío” eran los medios audiovisuales. De la mano de mis compañeros y profesores descubrí la magia del vídeo. Comprendí las posibilidades que me ofrecía como medio aparentemente “objetivo” y narrador “fiel” de la realidad. Soy una videasta convencida, aunque no exista en el diccionario.



Imagen 1. "Silencio". Nerea Rodríguez.

La investigación llevada a cabo en el máster fue la que abrió de par en par las puertas al camino que ahora comienzo. Me tutorizaba Gema Hoyas, la directora de la presente investigación. Todavía recuerdo una de las primeras preguntas que me hizo, cuando empecé a hablarle de mis intereses para orientar el proyecto final de máster: “¿Pero por qué estás en este máster? ¿No te has planteado hacer *Arteterapia*?”. Gema no se equivocaba, mi territorio de estudio, mucho más cercano a lo social, se alejaba de los intereses de la mayoría de mis compañeros del máster, sin embargo, encontré mi sitio, supe establecer, acompañada por Gema, una relación entre el mundo de la diversidad funcional y las artes visuales. El resultado es el estudio titulado: *Historias personales. Doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen vídeo*. Se trata de un proyecto aplicado para el que se realizaron seis vídeos, cada uno de ellos protagonizado por una persona con parálisis cerebral y presentado en una doble pantalla, en una se muestra la imagen grabada por el protagonista y en la otra se puede ver a esa persona grabando. La pretensión de esos vídeos era que pudieran aparecer en la televisión y mostrar la realidad de las personas con parálisis cerebral (cada uno de los protagonistas narra una acción cotidiana) permitiendo un acercamiento del gran público a la desconocida y para muchos lejana diversidad funcional. El trabajo de creación de los vídeos con esas seis personas y la investigación posterior significó un importante cambio en mi manera de entender el uso de la herramienta. La posibilidad de trabajar a través del vídeo en el desarrollo de la persona, profundizando en su imaginario, descubriendo lugares en los que situar la cámara, posibilitando que existieran nuevos puntos de vista en su realidad, me parecía mucho más interesante que la realización de unos vídeos para su emisión por televisión.

A su vez, fui tomando conciencia de que era posible compartir en el terreno de lo social, al que me encontraba tan vinculada, el crecimiento y la ampliación de la mirada que yo misma estaba experimentando al utilizar el vídeo como medio de expresión.



Imagen 2. "Les règles du jeu" (3 fotogramas). Nerea Rodríguez.



Con todo esto en mente comencé el Máster en Arteterapia de orientación psicoanalítica y mis prácticas de segundo curso. De nuevo el vídeo y la parálisis cerebral estaban presentes, pero de una forma muy distinta: el trabajo no estaba enfocado en la obtención de una pieza final sino que se centraba en el proceso.

Mi falta de confianza en las posibilidades del vídeo durante mi período de prácticas hacía que la escritura fuera ganando terreno en el diálogo creativo con la paciente.

La respuesta que recibía por parte de mis profesores del máster, sobre todo de mi tutora, me planteaba la duda de cómo podía generar implicación un medio que no es “físico”. Al no ser posible, como en el caso de la plástica, poder estar en contacto con la materia, no contábamos con elementos que nos permitieran ver la evolución de la producción y atender de esa manera al cambio que se genera. Centré mi investigación del proyecto final del Máster en Arteterapia en tratar de entender qué ofrecía el vídeo como herramienta de creación en arteterapia y desde dónde se podía enfocar ese proceso de transformación.

Así se abrió una nueva vía de estudio que incorporaba el punto de vista, la percepción y la mirada como los elementos organizadores del proceso de creación, siendo la transformación de la mirada la que nos podría permitir acercarnos al cambio en el paciente.

De esta forma, a partir de las conclusiones que se derivaron de esa primera indagación, la mirada como organizadora del proceso en lo que concierne al deseo y al inconsciente psicoanalítico, se convirtió en el elemento central de la investigación.

Una vez finalizado el Máster de Arteterapia, al comenzar a realizar talleres y sesiones, fui consciente de las carencias a nivel terapéutico, tanto en mi propio desarrollo personal como a la hora de contar con herramientas que me ayudaran a acercarme lo más posible a lo que le podía estar ocurriendo al paciente en cada parte del proceso. Decido entonces iniciar la formación en terapia Gestalt, que aporta un nuevo punto de vista a esta tesis doctoral, ya que, a la mirada psicoanalítica se suma ahora la mirada gestáltica, holística, permitiendo que se enriquezca el análisis de la relación que se establece entre paciente, videoarteterapeuta y producción.

Este trabajo de investigación es, por tanto, el resultado de la integración de todo lo aprendido, no solo en mis años de estudio, también a lo largo de mi vida.

Porque la necesidad de compartir lo que yo misma he experimentado y me ha hecho crecer es el espíritu de esta investigación, poder hacer partícipes a colegas de profesión, especialistas en diferentes ámbitos del arte, el audiovisual, la psicología, la psicoterapia, el arteterapia, la videoterapia, la videoarteterapia y otros territorios afines; así como educadores, profesores o trabajadores sociales, de este análisis de las sesiones de videoarteterapia con el fin de que les permita rescatar aquello que pueda aportarles un crecimiento en su práctica profesional o a nivel personal. Otro propósito



fundamental es el de enriquecer la propia práctica videoarteterapéutica posibilitando que todas aquellas personas que acuden a las sesiones puedan experimentar una ampliación de la mirada que dirigen al mundo y la que se dirigen a sí mismos.

Introducción al estado del tema de estudio.

Se pretende en este apartado realizar un repaso por la situación actual de la temática seleccionada, con el fin de evidenciar la necesidad de la presente investigación.

Es importante destacar que la cámara de vídeo, desde su aparición en la década de los 60 del siglo XX, se convierte en el nuevo material con el que muchos artistas generan sus obras (tomando el nombre de videoarte), también comienza a utilizarse en las consultas de diferentes psicólogos, en la mayoría de los casos, para grabar a sus pacientes durante la sesión y luego confrontarlos con esas imágenes, centrándose en algún aspecto concreto (partes negadas del paciente, tics, incongruencias entre lo que dice y sus gestos, etc.), este tipo de uso del vídeo, llamado vídeo-confrontación, es una de las técnicas utilizadas en la actualidad por la videoterapia.

Una década más tarde diferentes artistas, psicólogos, médicos y psicoterapeutas comienzan a utilizar el vídeo en sus sesiones, no como testigo de la realidad, sino como herramienta de creación en manos del paciente, que se convertirá de esta manera en director, iluminador, montador, diseñador, escenógrafo e incluso actor, de su propia producción videográfica.

Desde ese momento hasta la actualidad, la presencia del vídeo en las sesiones de arteterapeutas, psicoterapeutas y psicólogos ha ido gradualmente en aumento. La incorporación de la cámara de vídeo en muchos dispositivos de uso cada vez más cotidiano y su fácil manejo han facilitado su presencia en la práctica de muchos profesionales.

Sin embargo, hasta el momento, no se ha dado a esta forma de trabajo el trato de disciplina, valorándolo como un recurso más utilizado por los profesionales.

Por ello realizaremos un estudio a nivel internacional de todos los profesionales que utilizan la cámara como herramienta creativa en las sesiones, tratando de observar también a los profesionales que utilizan la cámara como testigo de las sesiones para poder definir bien la frontera y las conexiones existentes entre ambas prácticas.

Ante la falta de estudios en este sentido específico, resulta necesario realizar una investigación en profundidad centrada en la práctica profesional, que atienda a la forma de utilizar el vídeo en arteterapia, a cómo se articulan las sesiones, reflejando los cambios experimentados por el paciente, ya que hemos detectado que la mayoría de investigaciones y publicaciones hasta el momento se han centrado en una técnica en concreto o se han dedicado al estudio de casos de otros profesionales,



sin entrar en profundidad en lo que puede significar para el arteterapia la incorporación de la videocreación en las sesiones y lo que eso representa para el crecimiento de la producción y, por medio de ella, para el crecimiento del propio paciente, asuntos que pretendemos abordar en la presente investigación.

Hipótesis.

Tras las experiencias vividas en la práctica de la videoarteterapia hemos podido percibir el potencial transformador del vídeo, cambiando nuestra mirada hacia la herramienta, entendiendo que, si la videocreación nos podía servir como medio para la expresión, el desarrollo creativo y el crecimiento personal, también podría servir a otras personas.

Las hipótesis de trabajo planteadas son:

-La mirada es la protagonista del proceso de creación, haciendo evolucionar el acto de grabar, visualizar y editar la producción, permitiendo que se generen cambios en el individuo que acude a las sesiones de videoarteterapia.

-Para posibilitar que se produzcan dichos cambios en el paciente, es necesario haber integrado todo lo vivido y evolucionado desde el cuerpo, la mente, la emoción y el espíritu.

Objetivos.

Objetivos generales.

-Realizar un recorrido por la aparición del vídeo en la práctica arteterapéutica y su situación actual a nivel internacional que nos permita profundizar en el conocimiento del vídeo como herramienta de creación en su uso en las sesiones.

-Reflejar la importancia del punto de vista en el transcurso del acto de grabar, visualizar, editar y analizar la producción, atendiendo a la evolución de la forma de percibir y profundizando en el cambio que vive la mirada durante el proceso de creación en las sesiones de videoarteterapia.

-Describir y analizar mediante una metodología experimental nuestra práctica con personas de distintos colectivos desde el punto de vista del paciente, del videoarteterapeuta y de la mirada que ambos dirigen a la producción.

Objetivos específicos.

-Indagar y hacerse eco de lo que se está realizando actualmente en torno a las temáticas que la tesis presenta como centrales.

-Ampliar un campo en el estudio del arte, el vídeo y la terapia que sirva para que posteriores



investigadores encuentren un territorio afín.

-Definir el vocabulario específico para la práctica del arteterapia y, en concreto, de la videoarteterapia.

-Señalar los límites existentes entre la videoterapia y la videoarteterapia así como entre los términos: taller artístico, mediación artística y arteterapia.

-Describir el encuadre de las sesiones, realizando un acercamiento al uso del vídeo como herramienta creativa y a cómo servirnos de él para el desarrollo de un proceso arteterapéutico de crecimiento, atendiendo a las características específicas que aporta el videoarte como herramienta en arteterapia, destacando los puntos fuertes y débiles.

-Atender a las partes fundamentales del proceso: grabar, visualizar, editar y analizar la producción, estableciendo modelos para la recogida de datos en las sesiones de videoarteterapia y para el análisis formal de la producción videográfica.

-Contrastar las diferencias y encontrar los paralelismos que puedan existir en el trabajo realizado en videoterapia y videoarteterapia por diferentes profesionales, comparándolo con nuestra propia práctica.

-Documentar el trabajo de investigación con fuentes bibliográficas y videográficas específicas que permitan ampliar el campo de la videoarteterapia.

Metodología.

Con el fin de poder confirmar las hipótesis de trabajo, se ha llevado a cabo una investigación cualitativa, utilizando para ello métodos interpretativos que combinan la recopilación, estudio y análisis teórico con trabajo experimental y de campo realizado a través de prácticas académicas y profesionales supervisadas. La investigación se define como cualitativa ya que está centrada en descubrir más que en cuantificar.

El análisis de la teoría se ha basado en el estudio del uso del lenguaje audiovisual en las sesiones de videoarteterapia, tratando de recoger todas aquellas experiencias de arteterapeutas, psicólogos y psicoterapeutas que utilizan el vídeo en ámbitos terapéuticos dentro del panorama internacional, indagando en la práctica de cada uno de los profesionales y en sus trayectorias, realizando entrevistas, manteniendo encuentros, asistiendo a talleres, congresos y diferentes actividades relacionadas con los temas de referencia. Con el fin de aproximarnos a comprender cómo es la mirada que articula el proceso de transformación, se ha realizado una importante búsqueda y análisis de estudios visuales centrados en la percepción y la mirada, desde el terreno del arte, la psicología y la filosofía, sirviéndonos para ello de fuentes documentales de bibliotecas, librerías, centros de arte e internet.

Por tanto, el estudio realizado relaciona distintas disciplinas de conocimiento como el arte,



la psicología, el arteterapia o los estudios visuales, proporcionándonos unas sólidas bases de conocimiento y dotando a la presente investigación de un carácter interdisciplinar.

Todo este desarrollo conceptual se apoya en el proceso experimental llevado a cabo en sesiones y talleres de arteterapia supervisados, permitiendo que teoría y práctica se retroalimenten.

Antes de iniciar la descripción y análisis de la parte práctica se ha llevado a cabo la descripción, análisis y comparativa del método de trabajo de siete profesionales que utilizan el vídeo como herramienta terapéutica de muy diferentes formas, para ello se han mantenido entrevistas, y videoconferencias, se han consultado libros y publicaciones y asistido a talleres y conferencias impartidas por los profesionales elegidos, con la intención de enriquecer el punto de vista del trabajo de campo descrito. Posteriormente se ha realizado una introducción centrada en el recorrido llevado a cabo para llegar a ser videoarteterapeuta, atendiendo a nuestra propia experiencia personal.

Metodología fenomenológica y experimental se combinan para realizar un profundo análisis de la práctica, que incluye la descripción de los casos, sus supervisiones y las conclusiones extraídas de cada análisis.

Definimos la metodología fenomenológica como aquella que se centra en la experiencia y la observación y descripción de dicha experiencia, tomando diferentes perspectivas para analizar cada situación o fenómeno.

La investigación, como ya hemos indicado, se ha basado en el estudio de casos, al que hemos denominado experimental ya que se ha centrado en las experiencias vividas por los pacientes y por la figura del videoarteterapeuta durante el desarrollo de los casos seleccionados.

Se han elegido 3 casos para su descripción y análisis basados en los siguientes criterios:

Caso 1: Valencia, 6 talleres individuales, 2009. Contexto urbano, en el ámbito de una asociación (centro de día), 6 adultos con parálisis cerebral, trabajo individual. Tipo de práctica: **taller de vídeo**.

Caso 2: Badalona, 25 sesiones individuales, caso supervisado, 2011. Contexto urbano, en el ámbito de una asociación (centro de día), 1 adulta con parálisis cerebral, 50 horas de prácticas, 10 horas de supervisión. Tipo de práctica: **sesiones de videoarteterapia**.

Caso 3: Barcelona, 9 sesiones grupales, caso supervisado, 2012-2015. Cambio de espacio en cada sesión, grupo integrado por 7 participantes, 36 horas de prácticas, 8 horas de supervisión. Tipo de práctica: **talleres de videoarteterapia**.

La principal motivación de la elección de estos tres casos es su tipología, ya que cada uno de ellos nos permite trazar la frontera entre las diferentes formas de utilizar el vídeo como herramienta terapéutica.

Hemos aplicado, para valorar la práctica, los conocimientos adquiridos con la teoría.



Las técnicas utilizadas para el estudio de los tres casos prácticos seleccionados se han basado en la observación de los pacientes, la realización de un diario de prácticas, la elaboración de instrumentos de recogida de datos, la utilización de un esquema de análisis de la intervención y de análisis de las producciones.

En lo relativo a las producciones realizadas por los pacientes en las sesiones se ha conservado todo el material generado durante las horas de prácticas que contiene registros videográficos y fotográficos, escritos y anotaciones.

A la hora de realizar el análisis de la práctica hemos atendido a la elaboración de propuestas, la toma de notas, la formulación de hipótesis de trabajo, la realización de un esquema de análisis que permita describir y analizar la práctica y otro esquema que permita describir y analizar la producción. Se han analizado las tablas de recogida de datos, la descripción de las sesiones y las producciones, utilizando los esquemas desarrollados a lo largo de esta investigación, logrando de esta forma llegar a conclusiones que nos permiten enriquecer la práctica y su análisis.

Con el fin de evidenciar el rigor de la presente investigación, nos hemos asegurado de que el número de horas y la variedad de casos seleccionados nos podían dar las evidencias necesarias para verificar la hipótesis. Se ha tomado el estudio de la práctica de otros profesionales y su comparación con nuestra propia práctica como otro de los medios para poder verificar las hipótesis planteadas. A través de las entrevistas con otros profesionales del terreno del arteterapia, la videoterapia y la videoarteterapia se ha contrastado la idoneidad de los esquemas de análisis de la producción y la práctica planteados. Se ha realizado también la supervisión de la práctica con profesionales cualificados. En total se describen más de 100 horas de prácticas y 20 horas de supervisión.

Se ha realizado una búsqueda activa con la intención de poder plantear la posibilidad de que las hipótesis propuestas sean negadas, con la intención de dotar de mayor credibilidad a la investigación, recogiendo en el punto 5.2.2.4 las dificultades encontradas a la hora de utilizar el vídeo en la práctica arteterapéutica.

Organización de los contenidos.

El trabajo de investigación que presentamos se divide en cinco grandes capítulos, cuatro de ellos destinados a la revisión teórica de los conceptos fundamentales que se derivan de lo experimentado en la práctica descrita en el capítulo cinco.

El primer capítulo, titulado “Una introducción al vídeo en arteterapia”, se divide en tres subcapítulos. El primero de ellos es “El Arteterapia”, en el que se realiza una revisión de la historia del arteterapia, desde el estudio y la práctica de la disciplina, describiendo, para finalizar el capítulo, el vocabulario específico utilizado en arteterapia, del que nos serviremos en la presente investigación. Tras esta



introducción, nos adentraremos en “La creación audiovisual aplicada al arteterapia”, tratando de mostrar las diferencias existentes entre videoterapia y videoarteterapia, atendiendo a la práctica de los profesionales de ambas disciplinas desde su aparición hasta la actualidad. La intención fundamental de este capítulo es mostrar las particularidades del uso del vídeo en arteterapia, aquello que aporta de novedoso y que puede ayudar a enriquecer la práctica de los profesionales. Por último se lleva a cabo una “Introducción a las sesiones en videoarteterapia” donde centraremos la mirada mucho más en la práctica, recorriendo cada parte del proceso, observando lo que ocurre cuando se combina el vídeo con otras artes, revisando los procedimientos, la organización de las sesiones y las maneras de intervenir existentes.

Continuaremos con el capítulo 2, “Un trabajo en proceso y multidisciplinar: grabar, visionar, editar, analizar”. Se divide en cuatro subcapítulos correspondientes a la grabación, la visualización, la edición y el análisis de la producción. En él nos adentraremos en el proceso de creación encerrado en el lenguaje audiovisual. Atender a cada uno de los cuatro pasos del proceso nos permitirá observar, al describir la práctica, la riqueza que encierra cada uno de ellos, siendo el acto de grabar el momento de elegir, de ponerse en marcha, el instante de la visualización nos aproxima al error y al acierto, a la sorpresa, a la decepción, durante la edición se genera una mayor implicación, es el momento en el que la creatividad del paciente se pone por completo al servicio de su producción y el análisis, cuarta parte del proceso, nos permite pararnos, observar, describir, planteando la posibilidad de incorporar o suprimir, añadiendo nuevos elementos que permiten evolucionar el proceso creativo a lo largo de las sesiones.

Durante la “Evolución en la producción: la percepción y la mirada”, capítulo 3 de la presente investigación, exploraremos “La percepción” y “La mirada”, desde el arte, la psicología y la filosofía, tomando ejemplos de diferentes profesionales que han investigado en estos territorios con la intención de poder comprender qué es la percepción y en qué se diferencia de la mirada y de qué forma están presentes en la evolución de la producción del paciente.

Como cierre a la teoría, atenderemos a la parte final del proceso, al cierre de las sesiones, al cambio que se produce. En “La mirada holística: el cambio en la mirada”, cuarto tema de este estudio, nos internaremos en lo más profundo del recorrido que realizan la producción, el paciente y el videoarteterapeuta, enfocado desde el punto de vista de la mirada holística e integradora. Durante el primer tema, “El cambio en la mirada” mostraremos las miradas de diferentes artistas y psicólogos a los que la propia práctica de su especialidad les ha llevado a un recorrido vital de cambio, de integración y de conocimiento, para pasar después a “Ver con todo el cuerpo. El enfoque holístico”, donde trataremos de comprender la mirada desde esa perspectiva integradora, planteando qué supone ser capaz de abrirla y lograr que el crecimiento se de en el individuo como un ser completo. De esta forma, tras realizar un acercamiento a lo que significan el cambio y la mirada integradora



para el arte y la psicología llega el momento de vincularlos a “El cambio en la mirada a través de la práctica en videoarteterapia”, este es uno de los capítulos fundamentales de la investigación, ya que en él prestaremos atención a cómo incide la mirada integradora en las sesiones de videoarteterapia. Por último, como cierre de la teoría, nos sumergiremos en “El encuentro de la mirada” y “La integración de la mirada a través de la producción”, capítulos en los que se trata de dar un paso más, atendiendo a lo que ocurre tras las sesiones de videoarteterapia y encontrando claves para ese camino de integración del crecimiento de la mirada en la propia vida.

Para finalizar la investigación y antes de presentar las conclusiones finales, se realiza una revisión de “Casos prácticos. Descripción de los casos y sus supervisiones”, que se inicia con el “Análisis de casos prácticos de diferentes videotapeutas y videoarteterapeutas” para después describir y analizar “Nuestra experiencia práctica en videoarteterapia”, explicando primero “El proceso como videoarteterapeuta”, relatando todos los pasos dados para convertirnos en profesionales de la videoarteterapia desde la formación, la organización de las propuestas, la ética, lo que le ocurre al videoarteterapeuta durante y tras las sesiones, para finalmente extraer conclusiones al analizar “Nuestra práctica de la videoarteterapia”, presentando tres casos de estudio. En el primer caso se describe una experiencia de taller de vídeo que nos servirá para definir las fronteras entre taller artístico, mediación artística y sesiones de arteterapia, luego presentaremos un caso en el que se han realizado 25 sesiones individuales supervisadas, para, finalmente, describir y analizar lo ocurrido en un taller de videoarteterapia con un grupo de crecimiento personal mediante nueve sesiones supervisadas.

Referencia a fuentes documentales.

Las fuentes documentales utilizadas son fundamentalmente del ámbito del arteterapia, el arte en general, la psicología y los estudios visuales.

Se han consultado libros, tesis, artículos y manuales de los temas expuestos, así como diferentes páginas web de internet.

Con la intención de facilitar su consulta a futuros investigadores o cualquier persona interesada, la bibliografía utilizada se ha dividido en los siguientes bloques:

- a. Bibliografía sobre arteterapia, videoterapia y videoarteterapia
- b. Bibliografía sobre artes plásticas y artes visuales y multimedia.
- c. Bibliografía sobre psicología, psicoterapia y crecimiento personal.
- d. Bibliografía sobre estudios visuales.
- e. Bibliografía general, incluyendo títulos relativos a la filosofía, la antropología, la educación, etc.



Cada uno de estos bloques bibliográficos se subdivide a su vez en:

- 1) libros, tesis doctorales
- 2) capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas.
- 3) páginas web, artículos en webs.

En lo relativo a otro tipo de fuentes documentales como archivos de películas, vídeos, pósters en congresos, hemos realizado una relación de todo el material consultado, incluyendo también un índice de ilustraciones en el que se detalla la procedencia de cada una de las imágenes que acompañan al cuerpo de la presente investigación.



1. Una introducción al vídeo en arteterapia.

1.1. El Arteterapia.

Para comenzar con esta introducción al arteterapia, es interesante que atendamos a las dos palabras que la conforman.

Arte, según el Diccionario de la Real Academia Española, procede del latín “*ars, artis*”, y este calco del griego τέχνη (techne), y se define como: “Virtud, disposición y habilidad para hacer algo; o como manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”¹.

Tenemos, por tanto, dos acepciones que, si algo tienen en común es su relación con el hacer, en un caso desde el virtuosismo (“el arte de la cocina”, “el arte de la escritura”) y, desde el otro, vinculadas a la estética, a las bellas artes, al Arte con mayúsculas.

Tomemos esa segunda acepción para nuestro caso particular, ya que el arte vinculado al arteterapia tiene que ver con ese Arte con mayúsculas, el generador de objetos que no tienen una utilidad sino que son creados para ser admirados, pero que es capaz de generar, en aquel que crea el objeto y en el que lo observa, unas sensaciones y reflexiones que van más allá del objeto mismo. El arte, incluso el de la escritura, va más allá de donde la palabra llega.

Terapia viene del griego θεραπεία (therapia) y significa tratamiento². Dependiendo del concepto que tengamos de salud, podremos establecer los parámetros que miden la “efectividad” del tratamiento. Entrecomillo la palabra efectividad porque, en el caso concreto del arteterapia, es analizable hasta qué punto es o ha de ser eficaz, si realmente es importante fijarse unos objetivos concretos y cumplirlos o si el camino del acompañamiento no debe tener unos objetivos manifiestos (este asunto lo trataremos con mayor detalle en el punto 5, al plantear los casos prácticos de diferentes arteterapeutas y compararlos con nuestra experiencia).

La unión de estas dos palabras, arte y terapia, no parece ser por el momento muy aceptada en España ya que no se considera una profesión reglada en la legislación vigente y la palabra arteterapia ni siquiera figura en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española³. Para la realización de su tesis, M^a Dolores López Martínez, consultó el día 25 de enero de 2008 al departamento “Español al día”, de la Real Academia para saber si se estaban estudiando su próxima inclusión y esta fue la respuesta obtenida: “De momento no tiene cabida por su escaso uso, aunque permanece en observación y en caso de que vaya en aumento (...) se considerará, pues se trata de un diccionario

¹ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Búsqueda: Arte*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=arte>> [Consulta: 26/05/2014]

² REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Búsqueda: Terapia*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=terapia>> [Consulta: 26/05/2014]

³ A pesar de no estar recogidos en el diccionario de la Real Academia Española, los términos “arteterapia”, “videoterapia”, “videoarteterapia” y derivados se emplean durante la presente investigación como palabras ya que su uso está cada vez más extendido.



de uso. No conocemos que se encuentre en ningún diccionario.”⁴

Sin embargo, el arte con fines terapéuticos se ha utilizado desde la prehistoria. En las pinturas rupestres encontramos imágenes relacionadas con el ritual de caza, de lluvia o con intenciones puramente curativas. En muchas culturas se sigue manteniendo este uso sagrado y curativo, casi divino, de la representación.

Es importante destacar las aportaciones realizadas al arteterapia desde el ámbito psiquiátrico, en donde podemos observar un amplio abanico de experiencias, desde los ritos mágicos al arte psicopatológico.

Desde el mundo del arte, las vanguardias artísticas ponen su mirada en la pintura realizada por enfermos mentales. La investigación de Lilia Cristina Polo⁵ se basa justamente en este periodo artístico, observando, describiendo y analizando las diferentes técnicas del arte moderno para su posible aplicación en las sesiones de arteterapia.

El Art Brut y las nuevas generaciones de Arte Outsider guardan gran relación con el discurso del arteterapia, ya que defienden que, al crecer y estar en contacto con los convencionalismos sociales, perdemos la pureza en nuestra creatividad, una creatividad que sí conservan los niños y las personas que, por diferentes razones, se encuentran apartados de dichos convencionalismos, como las internadas en centros psiquiátricos.

Es en el siglo XX cuando se comienza a hablar de arteterapia, a partir de importantes aportaciones, como la de Hans Prinzhorn⁶ que escribe un tratado sobre la actividad artística de los enfermos mentales. Paralelamente se inicia un movimiento médico que reivindica los derechos del enfermo mental y que comienza a introducir la práctica artística como una posibilidad terapéutica. Ya en los años 40, el artista británico Adrien Hill, partiendo de su propia experiencia personal, utilizará el arte para trabajar con enfermos de tuberculosis. A partir de ese momento, son muchos los que comienzan a introducir en Gran Bretaña el arte en el terreno de la terapia, en concreto, en el tratamiento de la salud mental: E. Adamson, R. M. Simon, I. Champernowne, J. Henzell. Desde Estados Unidos, E. Kramer y M. Naumburg, artistas muy relacionadas con la pedagogía y la psicología, ponen en práctica un trabajo con niños y adolescentes problemáticos a través del arte.

Es en los años 50 cuando comienza la investigación en este campo y surgen asociaciones nacionales en EEUU y Reino Unido y formaciones que capacitan profesionales para su práctica. Actualmente el arteterapia está reconocida como profesión en muy pocos países, entre ellos está Gran Bretaña, Estados Unidos, Israel, Italia, Holanda o Canadá.

⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, M. D. (2009). *La Intervención Arteterapéutica y su Metodología en el Contexto Profesional Español*. Tesis doctoral. Dirigida por: Dra. Ma Gracia Ruiz Llamas y Dr. Alfredo Cuervo Pando. Murcia: Universidad de Murcia. p. 22

⁵ POLO DOWMAT, L.C. (2003). *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

⁶ Historiador del arte y psiquiatra de la Universidad de Heidelberg (Alemania).



La historia del arteterapia en España, desde 1917 a 1986, es ampliamente descrita y analizada por Ana Hernández en su tesis doctoral: *De la pintura psicopatológica al arteterapia en España*.⁷ En ella repasa el papel de la psiquiatría, el uso de las producciones como material para realizar diagnósticos, las vanguardias artísticas y el psicoanálisis del arte.

En el capítulo 1.2 de la presente investigación veremos cómo se ha dado esa evolución histórica en el caso de la videoarteterapia.

En muchos países, como en el caso de España, el arteterapia se ofrece en las universidades como título propio, a excepción del Máster oficial interuniversitario en Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social impartido en Madrid (UCM y UAM) y Valladolid.

En la tesis de María Dolores López Martínez⁸ mencionada anteriormente, se ofrece, en el “capítulo 1, Conceptualización del arteterapia”, una amplia descripción de la historia de la práctica arteterapéutica, las diferentes orientaciones que existen y la enseñanza y la práctica que actualmente se llevan a cabo en España.

Se han ido creando en la mayoría de países asociaciones de arteterapeutas. En aquellos lugares donde no existe una regulación específica, las propias asociaciones tratan de fijar sus requisitos en lo que se refiere a formación, prácticas y número de horas supervisadas o las horas de terapia personal a realizar por parte del arteterapeuta.

En España, por ejemplo, este hecho complica enormemente la práctica del arteterapia, ya que cada escuela o asociación fija sus propios criterios y no ha sido posible hasta el momento que todas acuerden unos parámetros comunes para la práctica. En 2010 se constituye la Federación Española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia (FEAPA) que pretende agrupar a las asociaciones y, por extensión, a los/as arteterapeutas pertenecientes a las mismas, definiendo los requisitos de formación y experiencia acreditada que les capacita para ejercer una práctica profesional cualificada y responsable.

1.1.1. El estudio del arteterapia.

“Se podría definir arteterapia como una psicoterapia de mediación artística”.⁹

“El arteterapia es un acompañamiento terapéutico de las personas con dificultades (psicológicas, físicas o sociales), a través de sus producciones artísticas (obras plásticas, sonoras, teatrales, literarias, danzadas, etc.)”.¹⁰

⁷ HERNÁNDEZ MERINO, A. M. (2000). *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.

⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, M. D. (2009). *La Intervención Arteterapéutica y su Metodología en el Contexto Profesional Español*. Tesis doctoral. Dirigida por: Dra. M^a Gracia Ruiz Llamas y Dr. Alfredo Cuervo Pando. Murcia: Universidad de Murcia.

⁹ KLEIN, J. P. (2006). *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona: Octaedro. p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 125



Comenzamos este recorrido por el estudio del arteterapia con estas frases de Jean Pierre Klein, doctor en psicología, arteterapeuta y director de teatro. Es director del INECAT (Institut National d'Expression, de Création, d'art et Transformation) en París, desde el que se imparte, entre otras formaciones, un máster en Arteterapia. Es una persona de referencia dentro del arteterapia actual, con numerosas publicaciones. Se han creado escuelas que siguen su línea de trabajo en este campo, como la asociación AEC (Associació per a l'Expressió i la Comunicació) que, junto con la Universidad de Vic, lleva a cabo un máster en Arteterapia en la ciudad de Barcelona, en el que hemos realizado nuestra formación.

Esta orientación del arteterapia basada en conceptos psicoanalíticos representa la principal base teórica de esta investigación. No por ello dejaremos de mostrar otros enfoques, ya que a partir del estudio de las diferentes formas de entender el arteterapia se hace posible establecer una forma de intervenir propia, sin menospreciar ningún tipo de práctica, teniendo claro qué partes interesa tomar de cada una y con qué fin.

Continuando con lo planteado por Jean Pierre Klein, podemos afirmar que en arteterapia se trabaja desde la persona. No es un proyecto sobre ella, sino un proyecto con ella.

Tomando como referencia las creaciones/repeticiones espontáneas de la persona, el arteterapia propone la creación de otras formas de producción complejas: pintura, música, voz, escritura, danza, improvisación teatral, clown, cuenta cuentos... a partir de un recorrido simbólico que ayude al desarrollo del ser y el estar de la persona.

Los talleres de arteterapia se plantean en el entorno del concepto de acompañamiento a la persona (que desarrollaremos más adelante) mediante el cual dicha persona pueda restablecer los lazos que la vinculan consigo misma y con los otros por medio de la creación artística.

El arteterapia se muestra como una forma de intervención, por sus características, de gran interés para dar respuesta al malestar ante lo complejo de la realidad de nuestros días.

Proporciona imágenes y experiencias que alimentan la imaginación, lo que hace que la persona se interese por cosas que nunca se había parado a observar.

En el libro *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*, en el que participan tanto Jean Pierre Klein como otros muchos formadores y arteterapeutas, en su mayoría españoles, se hace un seguimiento muy interesante del término y las aplicaciones generales.

En el libro se habla de la experiencia del acompañamiento desde la mediación artística. Describen cómo el arteterapia resulta útil a personas en dificultad que han escogido las técnicas expresivas como camino de crecimiento, realizando un recorrido por su aplicación desde diferentes artes: la danza, el teatro, la plástica, la voz, la música o la escritura.



“El arteterapia es un acompañamiento del sujeto en la comprensión simbólica de sus producciones”.¹¹

Cuando hablan de acompañamiento (sutil, discreto, sobrio, humilde) se puntualiza la manera de acercarse a la persona. No se trata de dirigir, ni de analizar, ni de guiar, ni de encauzar por las vías de lo que suponemos que está bien o es “lo normal”, se trata de dar las claves que activen a la persona para llevar a cabo su propia trayectoria artística y que eso luego pueda trasladarse a su vida personal, se trata de tomarlo de la mano y seguir con él un recorrido en el que el terapeuta puede aportar el marco o su experiencia y en el que la persona aporta sus sensaciones y su evolución.

Se posibilita entonces, basándonos en el trabajo artístico y en la evolución del mismo, un marco, bien diferenciado de la realidad del paciente, donde se genera un espacio para la creación, para volcar en la obra todas aquellas cuestiones que resultan una carga para su vida.

A la hora de enfrentarse a la producción de la persona, durante su recorrido, el terapeuta no se dispondrá a realizar un análisis simbólico de aquello que cree interpretar, podrá, en todo caso, analizar de manera formal lo realizado, describiendo, tomando las notas precisas y encontrando aquellos rasgos particulares que se dejan entrever en ese proceso creativo. No se trata de intuir, ya que nunca se puede ser neutral, por lo que se debe acoger sin juzgar, mientras el otro se deja acompañar.

Consideran que el ser arteterapeuta no autoriza a buscar lo inconsciente en la producción ni a interpretar.

Si nos centramos en encontrar las claves que se deriven de los resultados obtenidos durante el trabajo, en muchas ocasiones no será necesario buscar en la producción de alguien aquello que se repite (para encontrar claves que nos hablen de sus preocupaciones) sino aquello que nunca está, pues por medio de la falta se puede llegar a cuestiones de mayor interés que nos aporten algún rasgo particular del otro.

No podemos confundir el arteterapia con la expresión artística que busca y muchas veces consigue el alivio o la liberación, o con la terapia ocupacional, que puede hacer que la persona encuentre en el arte una vía de ocupación o de desarrollo profesional. El arteterapia va más allá, observa el proceso y lo hace evolucionar, centra en la transformación de la producción y, por ende, del paciente, su labor, a través de un recorrido simbólico.

El aspecto en el que esta investigación es más afín a la forma de entender el arteterapia de la escuela de Jean Pierre Klein es en lo relativo al trabajo con la persona, ya que plantea que no existen recetas preestablecidas, dirigidas a solucionar un problema específico de una determinada patología o conducta, sino que lo que existe es un triángulo formado por el paciente, su proceso de creación y el

¹¹ KLEIN, J. P., BASSOLS, M. y BONET, E. (2008). *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*. Barcelona: Octaedro. p. 16



terapeuta, lo que les lleva a afirmar que no se trabaja con el síntoma sino que se trabaja con la persona.

El paciente es un sujeto activo, singular, no se fijan para él unos objetivos de mejora concretos, será el propio paciente el que encuentre en su camino aquellas claves que le hagan entender su mirada del mundo, la mirada que el mundo le devuelve y la mirada que dirige hacia sí mismo.

En manos del terapeuta está tejer el hilo de lo que va ocurriendo en las sesiones para poder despertar en el paciente la implicación y la confianza suficiente para continuar su proceso de creación y descubrimiento.

La producción, el proceso creador del paciente, es el medio de expresión pero también de comunicación entre ambos.

Pasemos a continuación a describir otros enfoques arteterapéuticos.

Desde una visión humanista, **el arteterapia de orientación gestáltica** se basa en el trabajo directo con el paciente, con lo que le ocurre, partiendo del “aquí y ahora”, tomando como material para la creación aquellas situaciones de la vida del paciente, de su realidad o de sus sueños, que le despiertan algún tipo de emoción en el momento presente, mientras se desarrolla la práctica. El trato con el paciente es cercano. Elvira Gutiérrez Rodríguez, autora de la tesis *Arte-terapia con orientación gestáltica*,¹² defendida en 2003, realiza en el año 1998 una ponencia en el 1º Congreso de la Asociación Española de Terapia Gestalt en la que afirma:

“En Arteterapia Gestáltica, la meta no está puesta en obtener un determinado resultado artístico, sino en vivenciar y desarrollar nuestras capacidades creativas, abriendo con ello la puerta a una comprensión más profunda de nosotros mismos”.

“Las imágenes que llevamos dentro, conocen a menudo cosas que todavía no sabemos nombrar, y pueden dar respuesta a nuestras preguntas, descubrirnos soluciones en situaciones difíciles, y mostrarnos posibilidades nuevas y a menudo sorprendentes para encarar nuestras vidas”.¹³

Describe María Dolores López Martínez en su tesis doctoral:

“El arteterapia de orientación humanista concibe al ser humano desde una perspectiva holística: la personalidad no se tiene en cuenta como la suma o yuxtaposición de funciones o procesos (cognitivos, emocionales, conductuales), sino como un sistema organizado diferente y peculiar en cada sujeto y en desarrollo continuo”.¹⁴

Esta forma de generar la implicación, a través de lo directo, combinado con las sutilezas y el mundo

¹² GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, E. (1999). *Arte-terapia con orientación gestáltica*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

¹³ ARTETERAPIA HUMANISTA. *Gestalt en Arteterapia. Qué es Arteterapia*. <<http://www.arteterapiahumanista.com/index.php/publicaciones/9-publicaciones/86-gestalt-en-arteterapia-que-es-arteterapia.html>> [Consulta: 18/06/2014]

¹⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, M. D. (2009). *La Intervención Arteterapéutica y su Metodología en el Contexto Profesional* Español. Tesis doctoral. Dirigida por: Dra. M^a Gracia Ruiz Llamas y Dr. Alfredo Cuervo Pando. Murcia: Universidad de Murcia. p. 198



simbólico psicoanalítico, resulta de gran interés en el uso terapéutico. El juego entre el contacto y la retirada, el uso de la 1ª y la 3ª persona, identificarse y alejarse de la producción, parece un terreno muy enriquecedor para que desde ahí el paciente pueda desarrollar su proceso arteterapéutico. Anteriores investigaciones denominan a esta manera de integrar aspectos de diferentes corrientes arteterapéuticas, **arteterapia ecléctica**. Se basa en la practicidad y el beneficio del paciente, por encima de los purismos exigidos por cada enfoque.

El enfoque del **arteterapia psicodinámica** tiene base psicoanalítica. Mediante este enfoque, el paciente realiza un proceso terapéutico a través de la creación artística, para así elaborar los conflictos internos y para explorar nuevos recursos y caminos hacia un mayor bienestar.

El centro de artes visuales y arteterapia “Metáfora”, define así el arteterapia desde su web:

“El Arteterapia es una profesión con más de setenta años de historia que se encuadra dentro de las profesiones asistenciales. El Arteterapia se practica siguiendo una metodología y bajo un marco o setting terapéutico definido. Dichos parámetros se basan en la teoría del Arteterapia, la Psicoterapia Analítica de Grupos, las Psicoterapias Dinámicas y la Teoría del Arte Contemporáneo”.¹⁵

Otro tipo de arteterapia es el **arteterapia antroposófica** que “no se trata en primer lugar de llegar a un resultado artístico, sino la meta del trabajo se encuentra en el proceso que se ofrece al paciente según sus necesidades, considerando su constitución, su patología, su momento biográfico. La arteterapia antroposófica trabaja con el principio de que la enfermedad tiene a menudo sus raíces en el alma y que el trabajo artístico es una expresión del alma”.¹⁶

Existen otras muchas formas de aplicar el arteterapia en nuestros días, muchas líneas de pensamiento, aplicación práctica e investigación, como la cognitivo-conductual, la terapia analítica de Jung o la psicopedagógica.

Percibimos en la actualidad de la práctica arteterapéutica, no solo en España, sino también en Europa y en América, una dificultad para el entendimiento y la coexistencia de los diferentes enfoques mencionados, sin valorar la riqueza que su estudio y análisis puede aportar a la práctica y sin plantearse la posibilidad de que cada caso, cada situación y cada persona, pueden necesitar de un arte concreto y de una orientación terapéutica concreta para su proceso. La tendencia es la de buscar una uniformidad, una unificación de formas de hacer, en una especie de carrera por hacer ver qué es lo profesional y qué queda fuera.

Como conclusión de este acercamiento a las diferentes orientaciones arteterapéuticas resulta muy inspiradora la siguiente frase, extraída de la tesis de Polo Dowmat:

¹⁵ METÁFORA. *Qué es arteterapia*. <<http://www.metafora.org/que-es-arteterapia/>> [Consulta: 28/06/2015]

¹⁶ CENTRO ANTROPOSÓFICO. *Qué es la arteterapia antroposófica*. <<https://centroantroposofico.wordpress.com/2013/08/22/arte-terapia/>> [Consulta: 28/06/2014]



“El enfoque arteterapéutico podrá seguir una línea de trabajo freudiana, lacaniana, junguiana, gestáltica, cognitiva, conductista, holística, entre tantas otras, pero todas trabajan con un factor común: la creatividad”.¹⁷

Otro tema de debate importante, que caracteriza al arteterapia en la actualidad, es la forma de entender qué artes se engloban dentro de la práctica arteterapéutica. Las escuelas, federaciones y asociaciones mayoritarias de arteterapia, como la BAAT (British Association of Art Therapists) en Reino Unido, la AATA (American Art Therapy Association) en Estados Unidos o la FEAPA (Federación Española de Arteterapeutas) y la ATe (Asociación Española de Arteterapeutas) consideran que la práctica del arteterapia solo implica la plástica (dentro de ella incluyen todas las materias que se estudian en la licenciatura de Bellas Artes). El resto de artes en su expresión terapéutica se denominan musicoterapia, danza-movimiento-terapia o dramaterapia. El vídeo quedaría por tanto englobado dentro del arteterapia, sin embargo, la delgada línea que separa cada una de estas prácticas resulta muchas veces complicada y parece necesaria una apertura en este ámbito. Aunque hablaremos más en profundidad de la práctica de la videoarteterapia en el siguiente capítulo, se hace necesario plantear la importancia que tienen el resto de prácticas artísticas en las sesiones de videoarteterapia, cuando el vídeo se combina con el resto de artes: la danza, el teatro, la música, la pintura, etc. Ahondaremos en este tema en el capítulo 1.3 de la presente investigación.

Para las escuelas que siguen el enfoque interdisciplinar que propone Jean Pierre Klein, el arteterapia es la palabra genérica con la que se denomina el uso de cualquiera de las artes en terapia, utilizando escrituraterapia, plasticoterapia, danzaterapia, vozterapia, musicoterapia, clownterapia y teatroterapia, cuando las queremos nombrar específicamente.

Utilizaremos este segundo modelo para nombrar los diferentes tipos de prácticas arteterapéuticas.

La difícil posición del arteterapia, situada a medio camino de mundos que muchas veces parecen irreconciliables como el arte, la psicología, la psicoterapia y las ciencias de la salud, hace que sean numerosos los debates por la profesionalización de los arteterapeutas, los parámetros a seguir para las publicaciones científicas o para investigaciones como la que estamos presentando.

1.1.1.1. Vocabulario específico.

La descripción de este vocabulario no se encuentra en ningún diccionario o responde a una sola orientación arteterapéutica sino que nos hemos basado para su realización en todo lo aprendido hasta el momento en cursos, congresos y formaciones. No es posible realizar referencias concretas a bibliografía ya que las definiciones se basan en lo experimentado en la práctica arteterapéutica.

¹⁷ POLO DOWMAT, L.C. (2003). *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. p. 18



Los tres elementos básicos de la actividad arteterapéutica son:

El arteterapeuta

El terapeuta es uno de los tres elementos básicos que posibilitan la relación terapéutica. A través de su acompañamiento, de su forma de hilar lo que va ocurriendo en las sesiones, de su capacidad de observación, análisis y comprensión de lo que está sucediendo, de su capacidad para observar todo aquello que se dice y todo aquello que falta, a través del recorrido simbólico que se realiza, de todo ello, depende la buena consecución del proceso arteterapéutico. Entendiendo por buena, la implicación del paciente en su camino hacia el cambio, haciendo al paciente dueño de su propio proceso de simbolización, acompañándolo y ofreciéndole el marco necesario.

El paciente

El paciente es otra de las figuras clave en la relación terapéutica. Y lo es porque no se trata de un paciente pasivo, que, como en el caso de la medicina tradicional, acude a la terapia para que un tercero atienda y cure sus males. El paciente toma un rol activo. El arteterapeuta le da las herramientas y el marco pero es el paciente el que toma las decisiones, el que utiliza dichas herramientas y el que le da un significado a su labor. El paciente define el ritmo que se le imprime a la terapia.

La producción

Es el tercer elemento del triángulo arteterapéutico. Es el vehículo, el medio de comunicación que utilizan paciente y terapeuta. El terapeuta genera las propuestas y el paciente, a través de su proceso, va configurando sus producciones. Se utiliza la palabra producción, en lugar de obra, creación o cualquier otra palabra con connotaciones de objeto artístico acabado, justamente para no dar la idea equivocada de que el arteterapia trata de generar piezas artísticas y de esta forma poder dar toda la importancia al proceso y a la evolución de la producción por parte del paciente.

Continuemos ahora describiendo las palabras clave que se utilizarán a lo largo de esta investigación y que se ponen en juego a través de la relación terapéutica de estos tres elementos fundamentales que acabamos de describir.

El marco, el encuadre

Es el espacio donde se da el encuentro terapéutico. No se trata solo de un espacio físico sino también de un conjunto de reglas o rituales que configuran un entorno propicio para la práctica del arteterapia. Una vez que se entra en ese espacio, comienzan a operar unas leyes no escritas que se han fijado entre paciente y arteterapeuta desde la primera sesión y que se mantienen a lo largo del proceso, lo que permite marcar el lugar donde se da el acompañamiento, posibilitando su distanciamiento de otros ámbitos de la vida.



Acompañamiento

Acompañamiento es la palabra que se utiliza para definir la forma de intervención. No se trata de dirigir o de aleccionar, sino de establecer un vínculo entre el terapeuta y el paciente que permita desarrollar un proceso arteterapéutico. El terapeuta no se sitúa en una posición de superioridad con respecto al paciente, ni se limita a responder a sus deseos o necesidades sino que establece una relación empática en la que cada uno conoce y asume su papel dentro de la relación terapéutica.

El interior del terapeuta.

El terapeuta trabaja con las personas y el interior de éstas, pero él también tiene una vida, unas experiencias, unas frustraciones y unas carencias. Es clave tener claro la importancia de que el arteterapeuta permanezca lo más lejos posible de la proyección de sus propios problemas en el recorrido que realiza el paciente. Cuando se habla de proyectar uno se está refiriendo a verse reflejado en los problemas e inquietudes de la otra persona y tender a pensar que nuestras soluciones, lo que nosotros haríamos, nuestra manera de ver esa situación, son las válidas. También se puede correr el riesgo de ver todos nuestros problemas reflejados en ese otro que nos es tan cercano, cuestión que debemos evitar por todos los medios para poder acompañar a la persona y no imponerle nuestras propias vías de escape.

Las interconexiones.

La interconexión es la integración de tres apartados básicos en el trabajo de arteterapia: el cuerpo (lo que podemos definir como inconsciente, lo más próximo y elemental, nos da muchos detalles inconscientes que se materializan), la plástica (el preconscious, cercana a los mecanismos de la imagen y los sueños) y la escritura (el medio más consciente). A partir de la integración de estos tres elementos estamos mucho más cerca de conocer nuestra verdad personal que trabajando solo uno de estos aspectos.

El proceso y el cambio en la producción

Como ya hemos visto anteriormente, la producción está presente en todo el proceso, y, a través de ella, el paciente va elaborando su discurso simbólico acompañado por el arteterapeuta. Dicha producción se encuentra en constante proceso y se van introduciendo en ella pequeños cambios a través de las propuestas del arteterapeuta que hacen que pueda evolucionar.

Desencadenantes de implicación personal

Son aquellos elementos (ya sean materiales, propuestas, actitudes, encuentros...) que hacen acto de presencia en algún momento de la intervención y provocan en el paciente un cambio, desencadenan una nueva respuesta que le hace implicarse de forma diferente en su producción, en el proceso de creación y que, por tanto, generan una nueva forma de acercarse a lo que está haciendo, de entender su vida y de entender el mundo. La aparición de estos desencadenantes suele ser muy azarosa, el arteterapeuta suele apreciar a posteriori qué fue aquello que consiguió, por ejemplo, que una



persona se lanzara a improvisar con la cámara de video después de 16 sesiones rechazándola.

Tirar del hilo

Durante la realización de la producción, para poder continuar el proceso creativo, es imprescindible saber cómo "tirar del hilo". Es una expresión que utilizaremos mucho para describir la práctica ya que es fundamental. Podemos entender más fácilmente su significado con un ejemplo. El paciente realiza una grabación, donde se puede ver la fachada de una casa, al visualizar lo grabado el terapeuta pregunta, ¿y qué hay detrás de esa puerta? y los personajes que aparecen, ¿cómo son? ¿podrías describirlos? ¿qué están haciendo? De este modo, hemos ido enriqueciendo y configurando una escena que tiene cada vez más elementos a partir de una imagen, hemos conseguido ir poco a poco tirando del hilo para que el paciente vaya desarrollando su imaginación, su producción y su simbolización.

El espacio, los materiales y las técnicas.

Cada arteterapeuta se sirve del arte que mejor conoce, que más implicación le genera, para poder ponerlo al servicio de las sesiones. En su propia implicación y creatividad reside el enriquecimiento de las propuestas, sirviéndose de aquellos materiales y técnicas que mejor puedan contribuir a la evolución de la producción por parte del paciente y que, por supuesto, mejor se puedan adaptar al espacio donde se desarrollan las sesiones, tomando el lugar, la ubicación, la hora del día, el marco, como un elemento más al servicio de la creación, es por ello que lo incluimos junto con las técnicas y materiales.

Las defensas

Es inevitable encontrarnos durante la práctica arteterapéutica con bloqueos del paciente, lugares donde no quiere entrar y aspectos de la práctica artística que se niega a experimentar, esa defensa debería hacer saltar en nosotros una alarma, por estarnos acercando a un lugar que el paciente no puede o no quiere sostener, algún punto ciego de su personalidad o algún hecho traumático de su vida. No resulta recomendable forzarlo a seguir por ese camino, si es algo que tiene que aparecer ya aparecerá de una forma más inconsciente e integrada y que resultará a su vez más sanadora para el paciente.

La buena distancia

Es la distancia entre paciente y producción. La buena distancia es aquella que permite al paciente expresar de una forma figurada, separándose de sí mismo para así no perderse de vista. Cuando todo es tan autobiográfico en nuestras creaciones y el "yo" nunca pasa a transformarse en "él", la expresión de esa situación puede representar un alivio momentáneo, pero no ayudará a la verdadera transformación del sujeto, una transformación desde el inconsciente.

La proyección

La proyección puede ir en diferentes direcciones, puede ser del paciente al terapeuta o a su



producción o del terapeuta al paciente o a su producción, Allí donde hay un ser humano hay proyección. Todos tendemos, de una manera más o menos inconsciente, a detectar rápidamente en el otro algún aspecto negativo de su personalidad que en nosotros mismos negamos, rechazamos. Nos resulta muy sencillo ver y criticar en los demás todo aquello que no nos gusta de nosotros. Esto es especialmente peligroso en las sesiones de arteterapia, sobre todo si ocurre de forma inconsciente para el arteterapeuta, identificando en el paciente ciertas partes oscuras e intentando imponerle su solución. Por eso es tan importante el trabajo de terapia individual para el arteterapeuta y la supervisión de los casos con otros profesionales. Arteterapeuta y paciente son seres humanos con sus patologías, sus traumas y sus particularidades, lo que los debería diferenciar es que el arteterapeuta ya ha realizado un importante trabajo de descubrimiento personal que le permite presentarse ante el paciente sin volcar sus frustraciones en él.

El rodeo.

El arteterapeuta, en lugar de abordar una cuestión de manera frontal, hablándole al paciente cara a cara de sus preocupaciones, tratará esas situaciones utilizando la estrategia del rodeo (hablar del “yo” utilizando el “si”). Mediante este mecanismo se “rodea”, se “esquiva”, todo aquello que toca de manera directa a la persona y le genera malestar, y se aborda de manera disfrazada, desde nuevos puntos de vista, que le hagan situar la creación en un él que parece lejano, aunque en muchas ocasiones se esté hablando de uno mismo.

Representación simbólica

Arteterapia se puede definir como una “simbolización acompañada”, al simbolizar, el paciente pone en juego de una forma inconsciente aquellas imágenes que son referenciales para él. Podemos considerar la simbolización como la posibilidad de mostrarnos a través de la tercera persona y de llegar a través de las imágenes, los escritos, la danza o la representación, al objeto perdido, a aquello que no está, ya que es necesaria la configuración de la ausencia, para que la simbolización tenga lugar.

La descripción, la no interpretación.

La producción no es interpretable. No nos interesa como mapa por el que guiarnos, en el que el paciente expresa sueños o aspectos reprimidos de su personalidad. Por ello, utilizaremos la descripción formal de lo que vemos y no una interpretación desde el simbolismo o utilizando teorías de colores y formas, como hacen otras corrientes arteterapéuticas, ni tomaremos la producción del paciente como el reflejo de su mal y por tanto evitaremos realizar diagnósticos o prescripciones.

La repetición

La repetición, como su propio nombre indica, es un elemento muy presente durante la terapia y no solo se trata de repetir roles o actitudes una y otra vez, volver a ellos y apartarse de ellos, sino también la repetición de formas y maneras de hacer que pueden ser en muchos casos compulsivas,



hasta que se presenta un desencadenante de implicación personal que hace que esa repetición comience a presentar pequeños cambios, se va alterando, va encontrando nuevas vías de expresión. Es muy importante atender a la repetición que se da durante las sesiones.

La transferencia y la contratransferencia.

Unos ojos que miran y unos ojos que le responden con la mirada, que en esa mirada del otro encuentran lo que están buscando y a partir de esa situación se desencadena algo. Es en ese punto en el que se produce la transferencia. La transferencia es la respuesta a una llamada, a partir de un espacio concreto generado, donde le otorgas al otro un lugar determinado.

Por medio de la transferencia el paciente puede vincular sentimientos positivos o de hostilidad que proceden de relaciones anteriores, transfiriéndolos a su relación con el arteterapeuta. En el caso de la contratransferencia, como término psicoanalítico, nos referiremos a las reacciones emotivas del terapeuta hacia el paciente.

La carencia.

Trabajar a partir de la falta, de aquello que no se tiene. En discapacidad es muy interesante plantear ejercicios corporales tomando como referencia la totalidad del cuerpo, lo que los hace tomar consciencia incluso de aquellos miembros afectados.

La resiliencia.

Capacidad personal para afrontar los problemas y salir adelante ante cualquier situación vital que produce dolor y sufrimiento. Ser capaz de levantarse y continuar caminando a pesar de los baches que se encuentran en el camino.

La espera

Como ya hemos comentado, el ritmo en las sesiones lo marca el paciente. El arteterapeuta podría desear o haberse imaginado como tendrían que ir las cosas, qué ritmo deberían llevar, pero eso no es más que su deseo y no ayuda a la relación terapéutica. Es fundamental respetar los tiempos, los silencios y las esperas y no hacer llegar signos de inquietud sino de respeto por el ritmo marcado.

La escucha

El arteterapeuta ha de colocarse en una posición de escucha activa, desde el respeto por lo que el otro siente y expresa, sin voluntad de juzgarlo o cambiarlo. Para el arteterapeuta es fundamental saber escuchar al otro, ser capaz de observarlo y atender también a lo que ocurre en la comunicación no verbal.

La transformación

La transformación es el cambio, la transformación se da en la producción, en el paciente y en la relación entre paciente y arteterapeuta. Aunque no existan unos objetivos definidos de principio, la



transformación es el motivador fundamental que hace existir el vínculo terapéutico y desde donde se pueden medir los resultados obtenidos en un proceso arteterapéutico.

Ética y confidencialidad

Es fundamental ser consciente de que estamos trabajando con personas y que debemos respetar su privacidad, a la hora de transmitir lo ocurrido en la sesión a conocidos, a colegas, en ponencias o en investigaciones. Tanto la producción como lo ocurrido en la sesión es confidencial y su uso a nivel investigador o de divulgación se ha de hacer siempre contando con la autorización de los implicados y utilizando pseudónimos, nunca nombres reales. Es muy importante custodiar las producciones a lo largo de las sesiones, guardándolas en lugar seguro, y que sea el paciente quien decida qué hacer con ellas al finalizar la relación terapéutica.

La supervisión

Es una parte fundamental de la terapia. El arteterapeuta lleva fuera del marco de las sesiones lo que está ocurriendo en las sesiones, la evolución de la producción del paciente y su propio sentir, sus propias frustraciones y dificultades durante el transcurso de las sesiones, compartiendo todo esto con otro profesional, facultado para supervisar sesiones de arteterapia, que le aportará nuevos puntos de vista para que sea posible continuar el proceso de la forma más enriquecedora posible.

El cierre.

El cierre de cada sesión, el punto y aparte, y el cierre del proceso terapéutico, el punto final, son fundamentales. Es muy importante tener plena consciencia de que ha acabado, de que ya no se está en el marco arteterapéutico, en ese espacio de seguridad y de experimentación sino que se sale de nuevo a interactuar con el mundo. Solemos huir, evitar, esa sensación de final, pero ser conscientes de que hay que pasar por ese cierre, hace que podamos integrar lo ocurrido hasta ese momento y asumir que no se volverá a dar de esa manera, esto nos predispone a estar abiertos a lo nuevo que vendrá. La conciencia del final nos prepara para asumirlo, evitarlo es una insensatez.

1.1.2. La práctica del arteterapia.

Plantaremos en este punto cuestiones a tener en cuenta de forma genérica para el desarrollo de la práctica. Durante el punto 1.3 y el capítulo 2, desarrollaremos de forma específica cada una de las partes de la sesión, pero en este caso hemos querido detenernos en los aspectos más básicos y fundamentales que se tienen en cuenta a la hora de plantear una sesión de arteterapia.

Los conceptos teóricos expuestos a continuación se basan en la información proporcionada en la asignatura de “Metodología” del máster de Arteterapia de la Universitat de Vic, impartida por Mireia Bassols.

Cada uno de nosotros somos pensamiento, cuerpo, emoción y espiritualidad. Solemos atender a



los dos primeros, cultivamos nuestro intelecto a lo largo de toda nuestra vida, además, somos muy conscientes de la importancia de mantener sano y bien alimentado nuestro cuerpo, haciendo deporte regularmente o sintiéndonos mal por no hacerlo. Del mundo de las emociones y la espiritualidad vivimos alejados, parecen ser asuntos secundarios, somos bastante incultos en esos campos y nos perdemos por ello muchas facetas de nuestra personalidad y de interacción con el resto de personas.

Dentro de la práctica de la psicología, la corriente cognitivo-conductual es la más aceptada hoy en día, siendo la que ocupa un lugar referencial en la universidad y la que se practica habitualmente en la clínica, refiriéndose al resto de formas de intervenir como históricas de la psicología o como terapias alternativas.

La terapia clásica, la hablada, sobre todo la de orientación cognitivo-conductual, está presente en la mayoría de instituciones y cada vez más personas acuden a realizar este tipo de terapia para la resolución de problemas concretos (miedo a hablar en público, miedo a montar en avión, duelo por un ser querido...).

El territorio que antes ocupaba la terapia se está ampliando, nuestra cultura poco a poco comienza a aceptar que ya no es necesario ser diagnosticado de algún tipo de enfermedad mental, ansiedad o depresión para acudir a terapia.

La aparición del “coaching” en la empresa, ha posibilitado que se extienda la idea de que todos podemos necesitar un “entrenamiento” a este nivel.

En lo relativo a la práctica del arteterapia, no existe actualmente un gran conocimiento de qué es, lo que implica o qué se trabaja en las sesiones. Sí se suele utilizar la palabra “arteterapia” en el enunciado de muchos talleres artísticos como reclamo, como novedad.

Es por ello que cuando el paciente comienza un proceso arteterapéutico lo hace con muchas dudas. Considera que no sabe de arte, que no tiene creatividad ni imaginación y manifiesta que el uso del arte, la experimentación, le genera recelos, miedos, dificultades. Al no tener un conocimiento de la técnica y no estar habituado a manejarse con los códigos del arte, el paciente se encuentra en un territorio en el que se siente inseguro, desarmado.

Nos planteamos entonces, ¿es necesario para el paciente y/o para el arteterapeuta saber de arte para iniciar un proceso arteterapéutico? ¿se requiere tener una sensibilidad especial?

Y esto nos lleva a cuestionarnos también, ¿qué tipo de arte ofrecer como arteterapeuta? ¿qué arte elegir como paciente? ¿el arte se puede recetar? ¿existe un arte específico para cada paciente según su situación? ¿hay un tipo de arte que venga mejor a un tipo de persona, a una situación concreta o a una patología?

Intentemos responder a todas estas cuestiones.



Consideramos que la mejor respuesta la podremos obtener a través de la experiencia práctica que, en el caso de esta investigación, como veremos en el capítulo 5, se sitúa en un territorio más cercano a la no “prescripción” de un arte concreto a cada paciente, basándonos en su conocimiento, destrezas, limitaciones o necesidades, sino que el arte parte del arteterapeuta, es el arteterapeuta el que ofrece un proceso terapéutico desde un arte concreto, como en este caso el arte del vídeo. Un arte que conoce, en el que confía, en el que ha invertido muchas horas de creación y en el que sabe cómo expresarse más allá de las palabras.

A través de la práctica hemos podido comprobar cómo no es necesario que el paciente conozca o practique un determinado arte ya que, con frecuencia, en las artes que le resultan más familiares, se pueden encontrar determinados vicios adquiridos, así como poca apertura a la experimentación, a dejarse sorprender por el medio, a jugar.

Sin embargo, la importancia reside en la cercanía del arteterapeuta al arte que propone, ya que le permite ofrecer diferentes alternativas de creación, le da confianza y le abre a un mundo muy interesante a la hora de generar y explorar la propuesta arteterapéutica.

El arteterapeuta, cuando además de arteterapeuta es artista, no solo se sirve de sus conocimientos y experiencias, sino que el arte que ofrece para las sesiones es el mismo que le genera una implicación personal. Con él puede establecer un diálogo con el paciente a través de la creación, sin utilizar las palabras.

Por tanto, no es necesario que el paciente tenga un gran conocimiento de la técnica específica a trabajar, sin embargo, es de vital importancia que el arteterapeuta esté familiarizado con aquello que está proponiendo, que tenga un gran conocimiento del medio artístico que está presente en sus sesiones.

Nos parece importante destacar que el propio acto de pensar y organizar las propuestas para las sesiones de arteterapia es un acto creativo en sí mismo. El desarrollo de la sesión es el lienzo en el que se pone en juego todo lo creado hasta entonces al planificar la sesión, es el lugar donde se reconfigura e improvisa, ya que será el propio paciente el que vaya marcando el paso, el que pone el ritmo y la implicación. Las producciones del paciente irán trazando el camino que va tomando la intervención del arteterapeuta y por tanto su forma de ir generando y creando la relación y el proceso terapéutico.

Tal y como describíamos a la hora de definir el vocabulario específico, las sesiones se inscriben en un marco determinado en un espacio y un tiempo definidos, con unas reglas de funcionamiento predeterminadas que podríamos resumir en:

-Respeto por el espacio del otro, por la creación del otro, los tiempos, los ritmos, los silencios...



- Libre de interpretaciones. No juzgar.
- No censurar, no autocensurarse, libertad de creación.
- Objeto de creación como intermediario
- Rodeo en lo simbólico (manera de hablar de uno mismo sin decir “yo”)
- Respeto al camino de la persona.
- Transformación. La importancia de la creación de un espacio diferenciado entre la realidad y la representación.
- Proyecto de reencuentro. Transformación positiva del paciente por él mismo.
- Sin programar el contenido, sin ser directivo, evolución imprevisible.

Una vez que esas normas están claras y son respetadas, la propia presencia de los tres elementos fundamentales (paciente-arteterapeuta-producción) en el marco es suficiente para que comience la relación terapéutica.

Al iniciar la sesión se puede establecer algún pequeño acto simbólico, un ritual de inicio como el de encender una vela, para marcar de una manera más clara que desde ese momento se abre un espacio de creación, de simbolización, de experimentación y de cambio.

La importancia del trabajo corporal en terapia es un punto a destacar. Cualquier taller de arteterapia se puede iniciar con trabajo corporal. El encuentro con su movimiento y con el de los demás hace que el individuo y el grupo tomen consciencia de su situación en el mundo, para así permitirse explorar en los usos que le damos a nuestro exterior y ser conscientes de su importancia, ya que es lo que nos conecta con el resto del mundo.

“Para llegar a lo abstracto hay que empezar por lo concreto. Cuando los vehículos en el plano corporal operan al más alto nivel de eficiencia podemos tender a lo abstracto”.¹⁸ B.K.S. Iyengar.

Tomando como referencia esa introducción desde lo físico y partiendo de ahí, nuestro trabajo va ahondando en diferentes cuestiones tanto psíquicas como físicas que caminan de lo concreto a lo abstracto, como indica la reflexión de Iyengar que mostramos.

En cualquier sesión de arteterapia el cuerpo siempre es tenido en cuenta. Aunque se trate de una propuesta puramente intelectual, de escritura, por ejemplo, conectar con lo físico resulta necesario para activar el trabajo de nuestro cerebro.

Existen muchas propuestas para iniciar un trabajo corporal de preparación como el automasaje, los

¹⁸ JONES, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Barcelona: Phaidon. p.37.



estiramientos suaves, la conexión con la base, el alineamiento, buscar el centro, trabajar la respiración, la movilidad de las articulaciones, la escucha del movimiento interno, la exploración del espacio, los pequeños desplazamientos, la liberación del movimiento, reconocer y liberar tensiones, evolucionar el movimiento hacia la creación, el contacto con objetos, el contacto con el otro, el intercambio, la comunicación, llegar a evolucionar a trabajos de interiorización más profundos.

El arteterapeuta podrá ver que el paciente está presente en el espacio y conectado con su cuerpo, con una gran carga energética, dispuesto para iniciar el encuentro o el reencuentro con su producción. Es en ese momento cuando se lanza la propuesta, no ha de ser una propuesta directiva, sino más bien una posibilidad, como si con cada propuesta se abriera una vía hacia la experimentación. Las propuestas pueden basarse simplemente en conocer un material y probar alternativas con él, inventarse un personaje, crear una historia, probar alternativas a la mano para trabajar... Y así poco a poco se va generando la producción, una producción que el paciente desarrolla a partir de sus necesidades de cambio y de las posibilidades que le ofrece el arteterapeuta al tirar del hilo. En cada sesión, la producción va cambiando, evoluciona, se transforma, se reinventa, en la misma medida en que el paciente y sus necesidades cambian, se transforman, se reinventan.

Antes de finalizar cada sesión, en muchos casos, puede ser interesante, recoger las impresiones, las sensaciones o alguna palabra que resuma lo ocurrido durante la sesión. Depende en gran medida del tipo de arte con el que se esté trabajando y de si las sesiones son individuales o grupales, ya que puede interesarnos que el grupo sea participe de lo que a cada uno de sus integrantes se le estaba despertando durante el transcurso de la sesión.

Cada sesión requiere un cierre, es importante salir del marco, dar por finalizado el espacio de simbolización. Muchos utilizan para ello un ritual de cierre, como apagar la vela que habían encendido al iniciar la sesión y así marcar el final. Hay muchas posibilidades, el mero hecho de salir del marco arteterapéutico es en sí mismo un cierre de la actividad arteterapéutica.

El arteterapeuta toma nota de lo ocurrido en la sesión, tiene su propio diario de prácticas y una metodología propia o aprendida para reflejar por escrito lo ocurrido durante la sesión y así poder observar las repeticiones, la falta, los cambios, la evolución de la producción y hacia dónde se puede dirigir el acompañamiento.

Las sesiones pueden ser individuales o grupales.

En el caso de las sesiones individuales paciente y arteterapeuta se encuentran frente a frente, con la producción como intermediario a la hora de comunicarse.

En las sesiones grupales, aunque cada miembro del grupo desarrolle su propio proceso, la energía grupal y lo que se mueve a ese nivel también ha de tenerse en cuenta ya que el grupo contiene, apoya y a la vez puede ser juez de las cosas que le van ocurriendo durante las sesiones a cada uno de sus



miembros. En lo relativo al trabajo en grupo y las propuestas, cuando se trata con personas que se presentan en el taller con conocimientos artísticos previos, es trabajo del terapeuta conseguir que se vacíen de toda esa carga anterior ya que la técnica puede convertirse en una coraza para poder expresarse. Cuando se está trabajando con un grupo es difícil crear un espacio de igualdad, donde todo el mundo se sienta importante y valorado. Hay que intentar abrir las propuestas en su justa medida, de manera que no lleguen a convertirse en demasiado difusas pero que a su vez permitan a la persona adentrarse en su propio imaginario y encontrar el interés de lo que se le propone que lleve a cabo.



1.2. La creación audiovisual aplicada al arteterapia.

“Para la representación, el diferir en el tiempo, el transcurrir de las cosas y su continuo cambiar, el durar, era justamente lo irrepresentable”¹⁹

1.2.1. Videoterapia y videoarteterapia. Descripción y diferencias.

La videoterapia se basa en el uso de los medios audiovisuales con fines terapéuticos, utilizando la cámara como testigo de lo que se lleva a cabo en la sesión.

En la videoarteterapia se trabaja con el videoarte como herramienta de creación durante el proceso arteterapéutico.

Por tanto, la diferencia fundamental entre videoterapia y videoarteterapia es que, en el caso de la videoterapia, la cámara es un mero observador que registra lo que ocurre durante las sesiones o ante la propuesta de una dinámica concreta, para luego utilizar esas imágenes para sacar conclusiones, abrir nuevas vías en la terapia o confrontar al paciente con sus acciones, sus gestos o sus palabras, mientras que la videoarteterapia toma el vídeo como una herramienta creativa, la cámara es el pincel, la televisión o el programa de edición son sus lienzos, a partir de ellos se desarrolla un proceso de creación y simbolización personal.

Centrémonos primero en la videoterapia, para poder comprender mejor qué es lo que la separa de la videoarteterapia.

La videoterapia tiene, dentro de las artes dedicadas a la terapia, una consideración diferente. Según describe Jean Pierre Klein en su libro *Arteterapia. Una introducción*, la videoterapia no es más que un medio de apoyo por el que poder captar las sesiones y la evolución del paciente mientras desarrolla otro arte concreto: plástica, drama, danza, música; comenta que también es posible hablar de videoterapia cuando se trata de vídeos utilizados por psicoterapeutas que graban sus sesiones y posteriormente trabajan con el visionado de lo que ha ocurrido.²⁰

Si realizamos un pequeño recorrido por los inicios y la situación actual de la videoterapia nos podemos encontrar múltiples formas de incorporar la cámara a las sesiones, que variarán no solo entre los diferentes terapeutas sino también dependiendo del paciente y de lo que se intente trabajar con él. Hemos encontrado profesionales trabajando con videoterapia, desde la aparición del video en los años 60, en diferentes lugares del mundo y utilizando todo tipo de enfoques psicológicos, desde terapias humanistas al conductismo, pasando por el psicoanálisis.

Olga Rueda, psicóloga, define la videoterapia como: “el uso de los medios audiovisuales con fines

¹⁹ BREA, J. L. (1999) “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia”. *Acción Paralela*, 5, p.2.

²⁰ KLEIN, J.P. (2006). *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona: Octaedro. p 28.



terapéuticos”, y prosigue: “Concretamente el enfoque que propongo en el Taller de Videoterapia Experimental es una nueva disciplina de trabajo para el crecimiento personal apoyada en las actuales tecnologías audiovisuales, en las técnicas de grupo y en las herramientas de la terapia gestalt. El objeto de este trabajo es la exploración del auto concepto atendiendo a la construcción de la propia identidad y a nuestra forma de relacionarnos con el mundo.” Basándose en las experiencias del taller experimental que dirige concluye: “Cada uno de nosotros, sin excepción, deseamos que nos acepten tal y como somos y la mayoría de las veces nosotros mismos somos mucho más intransigentes y ciegos con nuestras cualidades y nuestros límites que los otros”²¹

Realizaremos ahora un repaso histórico por diferentes autores, psicólogos, arteterapeutas y videoterapeutas que han tomado la videoterapia como herramienta para su práctica terapéutica o para su investigación, desde los años 60 hasta la actualidad.

Bandura A. (Canadá-EEUU)

Psicólogo y pedagogo canadiense, ha destacado como teórico y experimentador de la teoría del aprendizaje social. A principios de los años 60, Bandura comienza a utilizar el vídeo para sus experimentos sobre la conducta humana, llegando a afirmar que es posible adquirir un determinado tipo de comportamiento a través de la observación de otras personas.

Kagan, N. (EEUU).

Interpersonal Process Recall (IPR) es una estrategia de supervisión desarrollada por Norman Kagan en la década de los 60, que aporta la posibilidad a los terapeutas de entender y actuar en relación a las percepciones de las que de otra forma no serían conscientes. Los objetivos del método IPR son incrementar la conciencia del terapeuta ante los pensamientos y sentimientos encubiertos por el paciente y por él mismo, practicando la libre expresión aquí y ahora de aquello que se trata de ocultar sin que existan consecuencias negativas, para así profundizar en la relación terapeuta/cliente.

En IPR, los terapeutas (y en algunas ocasiones los clientes), vuelven a experimentar lo ocurrido en la sesión vía grabación de audio o de audio y vídeo, de esta forma pueden supervisar la sesión, que se caracteriza por el ambiente de apoyo y no amenaza que se genera en ellas.

Alger, J. Y Hogan, P (Canadá-EEUU).

En 1965, cuando Sony presentó su primera cámara de vídeo, el Dr. Alger y el Dr. Hogan, decidieron utilizarla, con el permiso de los pacientes, como parte de la terapia, por lo que la gente podía observar su lenguaje corporal y diferentes reacciones sutiles.

²¹ RUEDA, O. (2010) “La imagen sin aditivos”. Artículo en internet: <http://www.espaciointerno.net/index_archivos/Page441.htm> [Consulta: 24/05/2010]



Por ejemplo, en una de las sesiones con una pareja de casados, el doctor Alger realizó una grabación en la que se puede apreciar un tic nervioso de la esposa. Más tarde, al visualizar la cinta de nuevo, se dio cuenta del posible efecto del tic de la esposa en la interacción de la pareja.

Escriben en 1967 el artículo: *Efectos a largo plazo de la experiencia de reproducción de vídeo en familias y matrimonios.*²²

En este texto los autores concluyen que la reproducción de grabaciones de vídeo durante una sesión de terapia proporciona una nueva herramienta terapéutica con la que se consigue que los participantes comiencen a entender mejor el contexto y la complejidad de las interacciones humanas. Compartir esta información con terapeutas conduce a los pacientes a una interacción terapéutica más democrática, lo que suele derivar en un funcionamiento más democrático de las propias familias.

Reivich, R. y Geertsma, R. (EEUU).

Escriben en 1968 el artículo: *Experiencias con la auto observación por medio de la cinta de vídeo en paciente psiquiátricos.*²³

En él describen los estudios llevados a cabo para evaluar los efectos de la grabación con cámara de vídeo en las sesiones de terapia empleando un número de mediciones objetivas. Sus resultados indicaban diferentes respuestas de cada individuo ante la técnica del vídeo. Relacionaron dichos resultados con sus patologías, pudiendo establecer un paralelismo entre la patología del paciente y su reacción ante su imagen, confrontada con la captada por la cámara.

Rubin, J. (EEUU)

En los años 70 realizaba grabaciones de vídeo en las que los pacientes contaban historias sobre sus creaciones, grabando además la música que realizaban con un teclado electrónico. Descubre el potencial del vídeo a través del trabajo de animación de fotogramas y películas de 8mm con sus clientes.

Berger, M.M. (EEUU).

En 1970, Berger publica el libro *Técnicas del vídeo en formación y tratamiento psiquiátrico*,²⁴ donde presenta una revisión realizada por diferentes expertos en el terreno del uso de la videoterapia en el ámbito psiquiátrico, incluyendo teoría y práctica, formación y tratamiento, consideraciones legales y éticas, y una guía tanto técnica como artística.

²² ALGER, J. Y HOGAN, P. (1969). "Enduring effects of videotape playback experience on family and marital relationships". *American Journal of Orthopsychiatry*, Vol. 39, Issue 1, p. 86-98.

²³ REIVICH, R. Y GEERTSMA, R. (1968) "Experiences with videotape self-observation by psychiatric in-patients". *Journal of the Kansas Medical Society*, 68, p. 39-44

²⁴ BERGER, M. M. (ed.) (1978) *Videotape techniques in psychiatric training and treatment*. New York: Brunner/Mazel.



Berger publica en 1971: *Autoconfrontación a través del vídeo*.²⁵ En él concluye que es muy importante tener en cuenta el grupo con el que se está trabajando la vídeo-confrontación ya que no es lo mismo trabajar con un grupo de psicóticos o en sesiones individuales y que sin embargo también existen ciertas características y formas de actuar comunes a cualquier grupo o individuo.

Considera además que solamente mediante el proceso de videoconfrontación no es suficiente para llevar al paciente al cambio y al crecimiento pretendido por la terapia psicoanalítica. El autor destaca que existe unanimidad entre los terapeutas que utilizan la vídeo-confrontación cuando afirman que los pacientes pueden aprender mucho sobre sí mismos, en lo relativo a actitudes, roles y patrones de comportamiento que pueden observarse con mayor claridad y desde ahí ser modificados, además de dotarles de una idea más veraz de su auto imagen, lo que les permite aclarar su propia identidad. El desarrollo del vídeo para la confrontación inmediata o posterior con la auto-imagen del paciente o interactuando con otros es un hito en la evolución de la psicoterapia.

Muller y Bader (Suiza).

Desde la facultad de psiquiatría de Lausana, en Suíza, en 1972, llevan a cabo la creación de animaciones producidas y dirigidas por internos del hospital psiquiátrico.

Sanborn, D.; Pyke, H., Sanborn, C. (EEUU)

Escriben en 1975: *Reproducción de vídeo y psicoterapia: una revisión* ²⁶, en el que se revisa el uso de la reproducción de grabaciones de vídeo y los métodos relacionados con la auto-confrontación en psicoterapia. Explican cómo este procedimiento se ha utilizado en terapia de grupo, de comportamiento, de familia y de pareja y terapia individual de orientación psicoanalítica. Citan diferentes variaciones metodológicas en la aplicación de la vídeo-confrontación, que involucra varias cuestiones (por ejemplo, ocultación de la cámara, tiempo de reproducción de la cinta o la repetición de una determinada secuencia). Concluyen que la vídeo-confrontación es eficaz, ayuda a eliminar la distorsión y añade humanidad a la terapia.

Chin, R., Chin, M., Palombo, P., Palombo, C., Bannasch, G., Cross, P. (EEUU)

Publican en 1980 el primer artículo sobre videotapia en una revista de arteterapia, al que titulan: *Proyecto práctico: la construcción de habilidades sociales a través del arte y el vídeo* ²⁷ en el que documentan el cambio significativo en la autoestima de adolescentes con bajos recursos.

Un grupo de nueve adolescentes en riesgo de exclusión experimentó una innovadora combinación de tratamientos: terapia artística, entrenamiento de habilidades sociales y terapia a través de

²⁵ BERGER, M. M. (1971). "Self-confrontation through video". *The American Journal of Psychoanalysis*, 31, 1, p. 48-58.

²⁶ SANBORN, D., PYKE, H. Y SANBORN, C. (1975). "Videotape playback and psychotherapy: A review". *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 12, 2, p. 179-186.

²⁷ CHIN, R. J., CHIN, M. M., PALOMBO, P., PALOMBO, C., BANNASCH, G., Y CROSS, P. M. (1980). "Project Reachout: Building social skills through art and video". *Arts in Psychotherapy*, 7, 4, 281-284.



video. El resultado sugiere que la combinación eleva significativamente la autoestima y valía de los alumnos y que esos sentimientos también son percibidos por los profesores y otros observadores independientes.

Geoffroy, Y., Acolla, P., Ancelin-Schutzenberger, A. (Francia).

En 1980, estos tres autores participan en la publicación *Vídeo... formación y terapia. Otras imágenes de su cuerpo*²⁸ donde se plantean todas las posibilidades que en aquel momento abría el uso del vídeo en las sesiones de terapia. El nuevo punto de vista que se origina entre el individuo y su imagen y la relación que se establece con el estadio del espejo original estudiado por Lacan. En el libro, a través de ejemplos, entrevistas y de una reflexión teórica nos obligan a reflexionar sobre la confrontación con el doble de uno mismo que instaura la imagen generada por el vídeo. Destacan el interés del uso de este tipo de trabajo en psicoterapia (ya lo denominan videoterapia) y la reflexión posterior que se da al enfrentar al individuo o al grupo a la contemplación de su imagen y a contemplarse a sí mismo como un objeto, lo que en cierta medida significa desvincularse de uno mismo y pasar a la tercera persona.

Dowrick y Biggs (EEUU)

En 1983 publican el artículo: *El uso del vídeo: aplicaciones psicológicas y sociales*.²⁹

En él abordan, en forma de manual, el uso de la reproducción de vídeo para estudiar e influir el comportamiento humano. Proporcionan una revisión de las ideas científicas y terapéuticas relacionadas con el vídeo. Exploran, además, las posibles aplicaciones del vídeo como agente de cambio. En su artículo incluyen el estudio de un caso y analizan las teorías existentes sobre el uso del vídeo.

Thenot, J.P. (Francia)

Escribe durante la década de los 80 diferentes artículos relacionados con la videoterapia a través de prácticas a las que denomina psico-video-drama, en las que investiga sobre temas como el imaginario y la mirada. Utiliza la videoterapia en sesiones para la resolución de conflictos entre madres e hijos.

Hinz y Ragsdell (EEUU).

Llevan a cabo un trabajo de videoterapia³⁰ a principios de la década de los 90, combinado con el trabajo con máscaras, con un grupo de mujeres en tratamiento por bulimia.

²⁸ GEOFFROY, Y., ACCOLLA, P. y ANCELIN-SCHUTZENBERGER (1980). *Video, formation et therapie: D'autres images de son corps*. Paris: Epi.

²⁹ DOWRICK W. Y BIGGS, S. J. (1983). *Using video: psychological and social applications*. Chichester: John Wiley & Sons.

³⁰ FRYREAR, J.L. Y STEPHENS, B.C. (1998). "Group psychotherapy using masks and video to facilitate intrapersonal communication". *The Arts in Psychotherapy*, 15, p. 227-234.



Henley, D.R. (EEUU).

Henley escribe en 1992 el siguiente artículo: *Aplicación terapéutica y estética del vídeo con discapacitados*.³¹

En él explora el uso del vídeo con personas con discapacidad, autismo o con trastornos del aprendizaje utilizándolo como una herramienta para evaluar las acciones realizadas por el cliente. Explica que cuando se utiliza como medio de estimulación multisensorial, el vídeo proporciona experiencias audiovisuales a través de temas educativos y terapéuticos, que puede aumentar la conciencia de uno mismo y de los otros utilizando la animación de diferentes partes del cuerpo, la expresividad facial y la relación interpersonal.

Henley trabaja a partir de conceptos como la autoscopia y el incremento de la autoimagen.

Furman (EEUU)

Furman, a través del uso del arteterapia combinado con la videoterapia, percibió en el grupo de terapia con adolescentes con el que trabajaba que el grabar las sesiones y luego verlas era una técnica alternativa a los métodos tradicionales que resultaba muy atractiva para los adolescentes, ya que estaban muy familiarizados con la televisión y el cine, por lo que se abrió una nueva vía para que pudieran acercarse al medio terapéutico

Rossi, O. (Italia)

Actualmente es profesor invitado en la Universidad Antonianum (Roma, Italia), donde, desde la Facultad de Filosofía, dirige el máster: *Metodologías de la imagen vídeo y fotográfica en las relaciones de ayuda*, desde una orientación gestáltica.

Promotor de conferencias interdisciplinarias, ha fundado en 1989, la revista científica *Educación en psicología, psiquiatría, psicoterapia*, dirige actualmente *En psicología, psicoterapia, psiquiatría* y es editor de *Nueva Arteterapia*.

En los últimos años se ha dedicado a la investigación y desarrollo de nuevos métodos arteterapéuticos. En particular, su interés se ha centrado en el uso del vídeo y la fotografía, como parte de la psicoterapia y en diferentes contextos de la relación de ayuda. Trabaja a través de la vídeo-confrontación, utilizando diferentes técnicas tanto en terapia individual como de pareja o familiar.³²

Atenderemos a la práctica de Oliviero Rossi en el capítulo 5.1.

³¹ HENLEY, D.R. (1991). "Therapeutic and aesthetic application of video with the developmentally disabled". *The Arts in Psychotherapy*, 18, 5, p. 441-447.

³² OLIVIERO ROSSI. *Biografía*. <<http://www.oliviero-rossi.net/bio/>> [Consulta: 15/06/2014]



Rueda, O. (España)

Olga Rueda, tal y como nos presenta en su blog³³, es investigadora de psicoterapia audiovisual, psicóloga, psicoterapeuta y realizadora de televisión. Dirige “Espacio Interno Psicología” en Madrid.³⁴ En 2005 inicia el Taller de Videoterapia Experimental, un laboratorio de desarrollo metodológico para la psicoterapia. En 2009 funda junto a Ana Mampaso, Isabel Pérez y María Morales la Asociación de Videoterapia Española (AVERTE).

En 2010 recibe el Diploma de Estudios Avanzados con un trabajo titulado *Técnica de la Secuencia de Cine o TSC* ®. En la actualidad se encuentra en proceso de publicación del libro: *Psicoterapia audiovisual. Videoterapia y cineterapia*.

Nos centraremos en una de las técnicas utilizadas por Olga Rueda, la “técnica del espejo”, en el capítulo 5.1, al hablar de casos prácticos de diferentes profesionales.

1.2.2. Origen de la videoarteterapia.

El vídeo se incorpora a la práctica artística a mediados de los años 60. Su inicio hay que entenderlo como oposición a la televisión comercial. La cámara de vídeo de la marca Sony se comienza a comercializar durante esa década, por lo que ya no estamos hablando de un útil que solo estaba al alcance de unos pocos sino de un material que pasa a ser de uso común, doméstico.

En relación con el arte, el vídeo se convierte en una herramienta más para disciplinas como la escultura, la música, la danza, el teatro...

El vídeo ofrece, unido al resto de nuevas tecnologías, una nueva materialidad de la obra de arte. Una nueva forma de entender la manera de acercarse a la producción. El tiempo y el espacio, el complemento sonoro y la posibilidad de detenerte ante una pieza, de volver a verla o de intercalar su visionado, abren un amplio abanico de posibilidades renovadas para un medio que se distancia en su dimensión de la escultura, la pintura o la fotografía, y que a su vez bebe de ellas, para generar un nuevo lenguaje, tan válido como los anteriores.

El vídeo no solo se limita a proporcionar una imagen de la realidad, es una escena condicionada por la persona que la graba, la que la edita y la que la observa. Y, por supuesto, por aquello que se está grabando. Por eso tiene tanto interés en el uso terapéutico. Porque permite a la persona trabajar con su propia imagen o con la imagen que tiene del mundo, y ofrece la posibilidad, además, de observar después lo grabado e incluso mostrárselo a los demás. Nos hace extrañarnos ante esa realidad que nos presenta, nos ofrece nuevos puntos de vista de nuestro propio mundo y nos permite elaborar mapas de realidad. El vídeo en cierta medida se relaciona con la fototerapia aunque en este caso

³³ OLGA RUEDA-VIDEOTERAPIA. *Olga Rueda y la videoterapia*. <<http://videoterapia.wordpress.com/olga-rueda-y-la-videoterapia-2/>> [Consulta: 15/06/2014]

³⁴ ESPACIO INTERNO. *Página principal*. <<http://www.espaciointerno.net/>> [Consulta: 15/06/2014]



además de incorporar el movimiento, nos ofrece la posibilidad de escuchar.

La cámara, ya no solo a nivel artístico, sino con su popularización a nivel doméstico, se convierte en un ojo más desde el que mirar el mundo, una mirilla, un filtro, que nos ofrece su visión de la realidad, una visión controlada, por supuesto, por la persona que graba. Es por ello que muchos profesionales del mundo de la ayuda (campos de educación, trabajo social, terapia ocupacional, arteterapia, psicología), apreciaron en la cámara de vídeo un gran potencial para el trabajo con sus pacientes. El vídeo abría un nuevo lugar para la expresión, una nueva forma de comunicación entre terapeuta y paciente.

En las sesiones de videoarteterapia los pacientes podrían no solo ser objeto de la mirada de la cámara, sino que se convertirían además en los autores, artistas, cámaras, directores y productores de los procesos audiovisuales, les permitiría dar su propia mirada del mundo y de ellos mismos. Es una nueva herramienta para la expresión del ser.

Profundizando en esas nuevas posibilidades que abre el vídeo y estableciendo comparaciones con el resto de lenguajes artísticos destacan características como la temporalidad, la sonoridad o la inmaterialidad del medio³⁵ (quizá sea más preciso hablar de “intangibilidad”). La presencia del cuerpo y el contacto de éste con la materia es muy diferente si lo comparamos con cualquier otro arte. La grabación, la visualización y el editado de las imágenes forman parte del proceso de creación. Durante dicho proceso están presentes diferentes dispositivos que reproducen aquello que se ha producido (la cámara de vídeo, el reproductor y el proyector).

Susan Sontag señala que el uso de la cámara se asocia a nombrar la realidad y, en cierta medida, a tener control sobre ella.³⁶ Es por ello que su uso puede ayudar a afianzar la imagen que tenemos de nosotros y del mundo que nos rodea, nos da la posibilidad de posicionarnos ante la realidad y a tomar partido. Elegimos qué grabamos y qué no, dónde cortamos, cómo realizamos los encuadres o los enfoques. A su vez, da lugar a la creación de historias, cortometrajes o animaciones, que permiten un trabajo procesual y un posterior análisis.

A pesar de que, como ya hemos comentado, desde sus inicios el vídeo se comienza a aplicar en terapia, su uso como herramienta de creación en las sesiones es más limitado, por la poca familiaridad y el descontento de muchos terapeutas con el uso de la tecnología, además del prejuicio que generaba la propia práctica del vídeo dentro de las bellas artes.

A pesar de esos recelos iniciales, a partir de los años 70, el vídeo dejará de ser solamente un apoyo para captar lo que ocurre en las sesiones, comenzando así a hablar de videoarteterapia, donde, como explicábamos al iniciar este tema, se trabaja con el videoarte como medio de creación durante el

³⁵ Inmaterialidad entendida como la inexistencia de materia tangible como resultado de la producción. La grabación, la imagen vídeo y la edición posterior requieren el uso de aparatos que hacen “físico” lo creado (cámara de vídeo, pantalla de ordenador, televisión, dvd, proyector...).

³⁶ SONTAG, S. (2008). *Reborn: Journals and notebooks 1947-1963*. New York : Farrar Straus & Giroux.



proceso arteterapéutico.

Observemos de qué forma se ha ido incorporando el vídeo como herramienta creativa en las sesiones de arteterapia, recorriendo el trabajo de diferentes profesionales de la videoarteterapia.

McNiff, S. y Cook, C. (EEUU)

En EEUU los arteterapeutas Shaun A. McNiff y Christopher C. Cook trabajan entre 1973 y 1975 en una investigación sobre el rol que puede jugar el vídeo en arteterapia. Lo llevan a cabo con diferentes grupos de pacientes. Al principio el equipo de grabación es incorporado simplemente para tomar imágenes del proceso arteterapéutico, pero la aparición de la cámara se vuelve determinante ya que se convierte en la motivadora del proceso grupal. Se fomenta, por tanto, la creatividad a través de lo que llaman la “videocreación + videoconfrontación”. El vídeo, en el caso de estas prácticas, ayuda a documentar la experiencia, que se lleva a cabo a través de la plástica, aunque lo que explican los arteterapeutas es que se dieron cuenta de que lo grabado con la cámara transformaba la producción plástica y por tanto cobraba tanto protagonismo como esta última en el diálogo creativo con los pacientes.

Fryrear y Fleshman (EEUU).

En 1981 publican *Videoterapia en salud mental*.³⁷ En él reflexionan sobre el uso de la cámara de vídeo como herramienta para el entrenamiento de psicoterapeutas y su uso con todo tipo de colectivos.

Helveil (EEUU).

Conceptos como el video-feedback llegan de la mano de Ira Helveil en torno a 1983, año en el que escribe *El vídeo en la práctica con salud mental*.³⁸

La combinación de la videocreación y el vídeofeedback, posibilita al paciente el trabajo a través de visiones subjetivas y también de la autoconfrontación.

Fryrear, J.L. y Stephens, B.C. (EEUU)

Fryrear, J.L. y Stephens, B.C. publican en 1988 el artículo titulado *Grupo de psicoterapia utilizando máscaras para facilitar la comunicación intrapersonal*.³⁹

El estudio consistió en seis semanas de terapia de grupo. Participaron en grupos de ocho adultos que ya estaban en terapia individual y se ofrecieron como voluntarios para el grupo experimental. Se medían una serie de parámetros de la personalidad antes de empezar y al terminar la terapia. Los resultados apoyan el uso continuado de la técnica de máscaras en vídeo.

³⁷ FRYREAR, J Y FLESHMAN, R. (1981). *Videotherapy in Mental Health*. Springfield: Charles C Thomas Publisher.

³⁸ HELVEIL, I. (1983). *Video in Mental health practice*. New York: Springer Publishing Company.

³⁹ FRYREAR, J.L. Y STEPHENS, B.C. (1998). "Group psychotherapy using masks and video to facilitate intrapersonal communication". *The Arts in Psychotherapy*, 15, p. 227-234.



Case, C. y Dalley, T. (Inglaterra)

Incorporan a la práctica conceptos como video-retrato y técnica proyectiva. Ambas trabajan con niños y adolescentes. En 1992 publican *El manual del arteterapia*.⁴⁰

Shaw, J. y Robertson, C. (Inglaterra).

En Inglaterra J. Shaw y C. Robertson⁴¹ nos acercan al concepto de vídeo participativo. El vídeo participativo supone un acercamiento práctico al uso creativo del vídeo con un desarrollo grupal. Utilizándolo como herramienta participativa, ambas videoarteterapeutas consideran que el vídeo es una herramienta con un gran potencial, que permite a sus clientes observar el mundo que existe a su alrededor, conocerse mejor a ellos mismos y su situación y se vuelve un elemento que permite ganar en autoconciencia, proporcionando una capacidad de toma de decisiones más activa en sus vidas.

1.2.3. Situación actual.

En la videoarteterapia se trabaja con la grabación, visualización y edición como medio para realizar un proceso de creación, que actúa como eje conductor del proceso terapéutico. El vídeo es un arte que brinda gran cantidad de posibilidades para el terapeuta a la hora de hacer propuestas, enriquece la producción, ya que permite la combinación con cualquier expresión artística, y ofrece grandes alternativas expresivas para la persona que acude a las sesiones. Es, sin embargo, un medio artístico con poca repercusión en las formaciones arteterapéuticas, aunque comienza a estar cada vez más presente en publicaciones e investigaciones, y no existen un gran número de profesionales que lo hayan estudiado en profundidad o que pongan en práctica sus múltiples posibilidades.

Habla Ana Mampaso en su artículo *Vídeo-arte y educación* de las posibilidades que ofrece la cámara de vídeo:

“De esta manera el vídeo se revela como un medio muy accesible también para ser utilizado como soporte de la expresión artística: posee ciertas características que lo hacen accesible a cualquier usuario profano, como la facilidad de uso, su reducido tamaño y la liviandad de las cámaras y es económicamente asequible”.⁴²

En su tesis *La video-animación: aplicaciones en los campos del desarrollo social y comunitario, la educación artística y el arte terapia* define el lugar de la videoarteterapia:

“El factor de subjetividad en el uso del vídeo es lo que distingue una sesión de vídeo-arte terapia de otra forma de vídeo-terapia, donde no hay ninguna intención artística. La primera experiencia de vídeo-arte terapia, son las investigaciones llevadas a cabo por McNiff y Cook en los años 73-75. Para Ira Heilveil (1984) cuando las personas crean sus propias obras en vídeo reflejan la idiosincrasia que define la concepción individual del

⁴⁰ CASE, C. y DALLEY, T. (2003). *The handbook of art therapy*. Londres: Taylor and Francis.

⁴¹ SHAW, J. y ROBERTSON, C. (1997). *Participatory video*. London: Routledge.

⁴² MAMPASO, A. (2004). “Video-arte terapia y educación” en Martínez Díez, N. y López Fdez. Cao, M. (eds.) *Arteterapia y educación*. Madrid: Consejería de Educación.



artista acerca del mundo”.⁴³

También dice Ana Mampaso: “Lo más desconcertante del vídeo de creación es la gran diversidad de productos que genera”.⁴⁴

Muestra así su concepción general en torno al trabajo en videoarteterapia:

“El vídeo también puede ser utilizado como herramienta en manos de los y las arte terapeutas, ampliando las fuentes del arte terapia más allá de los mecanismos tradicionales del dibujo, la pintura y la escultura. Hay muchos caminos por los que se puede incorporar el vídeo, uno es la de animar a las personas a utilizar el vídeo para crear sus propias obras y de ese modo, capitalizar su potencial para crear un sentimiento de autovaloración y crear expresión espontánea y catarsis”.⁴⁵

Intentando realizar una clasificación de todas aquellas personas que utilizan el lenguaje audiovisual como medio en el trabajo con sus pacientes en terapia, la asociación AVERTE (Asociación de Videoterapia Española y Recursos Telemáticos para profesiones de ayuda), realiza en el año 2009, para el I Congreso de Arteterapia FEAPA (Federación española de arteterapeutas y profesiones de ayuda) realizado en Girona, un póster incluyendo a diferentes profesionales que incorporan el uso de los recursos audiovisuales en arteterapia.⁴⁶

Tomando como punto de partida lo recogido en el mencionado póster, nos centraremos ahora en aquello que está ocurriendo actualmente en el mundo de la videoarteterapia, atendiendo a lo que profesionales de diferentes lugares del mundo están poniendo en práctica.

Crossfield, J. (Inglaterra).

John Crossfield ha estado desarrollando un modelo de videoarteterapia con jóvenes y adultos en servicios de salud mental desde 2005, en él utiliza el vídeo como un componente clave de la intervención arteterapéutica.

El modelo creado por Crossfield utiliza elementos del teatro y la fototerapia para proporcionar oportunidades para el juego imaginativo, la expresión, la experimentación, la memoria, el autorretrato, el reportaje fotográfico, el vídeo diario, el juego de roles, la proyección y el compartir experiencias. Los participantes se comprometen a realizar un proceso creativo y exploratorio que les permite desarrollar su propio lenguaje visual a través del dibujo / pintura y la confección de imágenes y objetos, mediante vídeo, fotografía, animación, sonido y poesía, utilizando este proceso para producir piezas de lo que él llama “vídeo diario de reflexión”, explorando el aquí y ahora de la situación actual de la persona. Según expresa Crossfield en su web, alguno de los avances que se ha

⁴³ MAMPASO, A. (2001). *La video-animación: aplicaciones en los campos del desarrollo social y comunitario, la educación artística y el arte terapia*. Tesis doctoral. Director: Luis Enrique Torán Peláez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. p.29.

⁴⁴ *Ibidem*. p.30.

⁴⁵ *Ibidem*. p.30.

⁴⁶ MAMPASO, A., RUEDA, O., PÉREZ, I. Y MORALES, M. (2010). “Aplicaciones audiovisuales en terapia”, Póster I Congreso Nacional de Arteterapia (FEAPA), Las voces de la profesión y sus campos de intervención, 26, 27 y 28 de Marzo. Girona.



encontrado a menudo durante el uso de su método de videoarteterapia son:

- Aumento de la autoestima y la auto conciencia.
- Aumento de la conciencia del otro.
- Estimulación del pensamiento creativo.
- Desarrollo de nuevas formas de relacionarse.
- Desarrollo de habilidades como la capacidad de escuchar, empatizar, reflexionar y observar los propios problemas de salud mental.⁴⁷

Mosinski, B. (EEUU).

Basia Mosinski trabaja desde California, es psicoterapeuta, educadora y artista. Su experiencia es muy amplia y, actualmente, es una de las referencias fundamentales en lo relativo al uso del vídeo en arteterapia.

En 2005 publica su tesis titulada: *Reducción del impacto de los flashbacks en el trastorno de estrés postraumático: los desencadenantes del imaginario usando los programas de edición, estudio de 20 semanas con un superviviente de tortura.*⁴⁸

Tomaremos algunos ejemplos de su práctica durante el capítulo 5.1.

Mampaso, A. y Nieto, B. (España).

Escriben en 2001: *Técnicas de vídeo en terapia artística: Arte, Individuo y Sociedad* y en 2003 realizan una conferencia en la Westfälische Wilhelms-Universität de Münster, Alemania titulada: "Artistic creations in video by and for people with mental disorders".⁴⁹

Mampaso, A. (España).

Ana Mampaso es doctora en Ciencias de la Información, licenciada en Imagen y Sonido y creadora audiovisual.

Ha sido docente y coordinadora del Posgrado en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), colaborando tanto en el Master Oficial Interuniversitario en Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social desde su creación, como durante doce años en el "Programa de doctorado Interuniversitario en Aplicaciones del Arte para la Integración Social: arte, terapia y educación en la diversidad" (2004-12).

Como ya hemos mencionado, en 2001 defiende su tesis doctoral: *La video-animación: aplicaciones en los campos de desarrollo social y comunitario, la educación artística y el arte terapia*. Es co-fundadora

⁴⁷ VIDEO ART THERAPY. *Process*. <<http://www.colettehazelwoodjewellery.co.uk/videoarttherapy/PROCESS.html>> [Consulta: 01/07/2014]

⁴⁸ MOSINSKI, B. (2005). *Reducing the Impact of Flashbacks in Post Traumatic Stress Disorder: Mastering Trigger Imagery Using Video Editing Software, 20-week study with a survivor of torture*. Tesis doctoral. Chicago: School of the Art Institute of Chicago.

⁴⁹ Traducción: "Creaciones artísticas en vídeo de y para gente con desórdenes mentales".



de la Asociación de Videoterapia Española AVERTE (2009).

Otros artículos publicados por Ana Mampaso:

Video-arte, Terapia y Educación o El vídeo como soporte comunicativo y creativo en la acción social, la lucha política y el arte terapia.

El trabajo de Ana Mampaso en videoarteterapia a nivel práctico se ha centrado en el uso de la vídeo-animación, sobre todo en el trabajo con niños y también en el uso de la máscara, como veremos en el capítulo 5.1, centrado en casos de diferentes profesionales.

VideodinamizArte. Seijo, A. y Pernas, S. (España)

Desde Videodinamizarte se propone un proyecto que aúna el audiovisual y la psicología con el fin de elaborar un producto cultural, empleando las potencialidades del vídeo a través de talleres que impulsan además un crecimiento personal (atenderemos a su desarrollo más en detalle en el tema 5.1). La importancia reside tanto en el proceso como en el resultado final. Fomentan la creatividad de las personas que acuden a los talleres, proponiendo a los participantes la posibilidad de re-crear su propia realidad, aprendiendo un nuevo medio de expresión.⁵⁰

Pérez, I. (España).

Es licenciada en Bellas Artes y Psicología y psicoterapeuta Gestalt. Actualmente dirige “Creare, Centro de desarrollo y creatividad” en Madrid.

En 2010 realiza el DEA titulado: *Arte, Autismo y Educación*.⁵¹ En lo referente al uso del vídeo en terapia, en sus talleres desarrolla un tipo de trabajo que ella misma ha denominado: “Voz y vídeo disociados” (que describiremos en el capítulo 5.1).

Cohen, J. (EEUU)

Su tesis doctoral (2013) se titula: *Cine y alma: una exploración teórica del uso del vídeo y otras terapias basadas en el uso del cine para ayudar a transformar la identidad en la práctica terapéutica*.⁵²

En su investigación realiza entrevistas a diferentes investigadores y videoarteterapeutas, acercándose sobre todo a la “Cinematherapy” (terapia basada en el uso del cine, tomando como punto de vista el del observador/consumidor del producto audiovisual).

Es co-autor del libro: *Video and Filmmaking as Psychotherapy*, publicado en 2015.

Josh Cohen define la “Film and Video Based therapy”, que podríamos traducir como “Terapia

⁵⁰ VIDEODINAMIZARTE. *Página principal*. <<http://www.videodinamizarte.com/>> [Consulta: 15/07/2014]

⁵¹ PÉREZ, I. (2010). *Arte, Autismo y Educación*. DEA. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

⁵² COHEN, J. (2013). *Film and soul: A theoretical exploration of the use of video and other film-based therapy to help transform identity in therapeutic practice*. Doctoral dissertation. California: Pacifica Graduate Institute.



basada en cine y vídeo”, como una nueva forma de aproximarse al paciente que acude a realizar un proceso de psicoterapia, counseling, arteterapia o psicología clínica, usando la tecnología del vídeo.

El propio autor explica que mientras que el cine y el vídeo se han utilizado durante mucho tiempo dentro de la práctica psicológica, los investigadores y profesionales no han hecho más que comenzar a explorar los beneficios de la producción de cine y vídeo en terapia. Con su libro pretende describir un área creciente de la psicoterapia que emplea el arte de hacer cine y narración digital como un medio de curación de las víctimas de traumas y abusos. En él se exploran las consideraciones éticas detrás de este proceso, así como sus implicaciones culturales y de desarrollo de la psicología clínica. Utilizan la metodología y la teoría de la clínica, así como perspectivas de la antropología, la psiquiatría, la psicología y el arteterapia, que apoyan la integración de la terapia basada en el uso de películas y vídeos en la práctica.

En su práctica profesional utiliza el vídeo como una herramienta de intervención terapéutica, tal y como veremos en el apartado 5.1.

Isserow, J. y Wood, M. (Reino Unido)

Llevan a cabo su práctica e investigación en la universidad de Roehampton centrándose en el uso del cine en terapia.

Jonathan Isserow ha combinado estudios de Bellas Artes con formación en psicoterapia y arteterapia. Ha trabajado en clínica con niños y familias. Actualmente dirige los programas de arteterapia y dramaterapia en la universidad de Roehampton. Tanto en su investigación como en su práctica explora la posibilidad de desarrollar una metodología psicoanalítica de lo visual que permita profundizar en los films documentales. Trabaja en ampliar las relaciones existentes entre ambos mundos, realizando este análisis propone adentrarse en lo inconsciente, en el interior de las representaciones de aquello que nos podría resultar cotidiano, externo o poco relevante en un principio.

Michele Wood investiga sobre las posibilidades del uso del arteterapia en adultos con cáncer.

Orr, P. (EEUU)

Es profesora en la universidad de Edimburgo, en EEUU. Actualmente, desarrolla proyectos y realiza conferencias relacionadas con la ética en el terreno del arteterapia y en concreto en el uso de los medios digitales en arteterapia.

En 2006 publica: *Medios tecnológicos: una exploración para sus capacidades inherentes*.⁵³

En él realiza una reflexión en la que plantea que los nuevos programas de edición, fáciles de usar,

⁵³ ORR, P. (2004). "Technology media: an exploration for inherent qualities". *The Arts in Psychotherapy*, 32, p. 1-11.



las cámaras digitales, cada vez más pequeñas y baratas, y la movilidad de los ordenadores portátiles han hecho del vídeo digital como medio en arteterapia una opción realista. Este artículo explica el proyecto de película documental llevado a cabo por diez estudiantes de primer año del máster de arteterapia, al que titulan *Experiencia del primer año*, en el que documentan su evolución durante ese año a través de imágenes digitales, cine digital, arte tradicional y diarios escritos. Los estudiantes se convirtieron en cámaras, actores, fotógrafos, productores de arte, editores y directores. Afirmaron que el proceso de formación de primer año del máster suponía un desafío tanto emocional como mental y que este proyecto de vídeo les ayudó a reflexionar sobre su experiencia. Orr documentó sus cambios y les ayudó a tomar conciencia de la importancia del momento que estaban viviendo.

Etherman, R. y Ottiger, N. (Suiza)

Colaboran en una investigación en la que plantean la posibilidad de utilizar la realidad virtual en arteterapia, implementando y evaluando un modelo de aplicación con pacientes de las unidades de psiquiatría.

De forma individual, Rose Ethermann ha realizado su tesis doctoral basada en el tema expuesto en el párrafo anterior mientras que Nicole Ottiger realiza actualmente su investigación doctoral sobre percepción y auto representación en artes visuales y neurofisiología, utilizando el vídeo y también el dibujo, desde donde se cuestiona la forma de comprender el arte, la estética y la psicología, basándose en la práctica y realizando también un acercamiento teórico.

Anteriormente, Nicole Ottiger publicó su tesina titulada *El fetiche digital. El significado del medio informático en arteterapia. Un caso de estudio* (Goldsmiths College, University of London). Al finalizar sus estudios de arteterapia realizó investigaciones basadas en el vídeo como herramienta/método en arteterapia, llevando a cabo prácticas en clínica, donde obtuvo sorprendentes resultados utilizando el vídeo en el proceso de arteterapia.

Desde Zurich organizan un congreso de arteterapia centrado en el uso de medios digitales.

Brawner, B. (EEUU)

Brandon Brawner es estudiante de doctorado en el programa de Psicología de la universidad de Pacífica. Es dramaterapeuta y utiliza el vídeo en el trabajo con sus clientes.

Ethinger, J. (EEUU)

Jonathan Ehinger es arteterapeuta. Utiliza el chroma en las sesiones con adolescentes en riesgo de exclusión social. De esta manera les enseña a crear su propia película y moverse por todos los lugares que imaginen sin desplazarse del espacio terapéutico.

Realizó su tesina en 2009, titulada: *¿Cómo el videoarte se puede convertir en una herramienta*



terapéutica para jóvenes en riesgo de exclusión social explorando el “Dreamspace”?.⁵⁴

Johnson, L. y Alderson, A. (Canadá)

Escriben el artículo, *Realización cinematográfica como terapia: exploración de una prueba piloto*.⁵⁵ en el que explican cómo los realizadores audiovisuales y los teóricos llevan explorando la relación entre ambas disciplinas durante casi un siglo, pero no hace mucho que esta relación se ha comenzado a investigar desde el punto de vista de la psicología. En su estudio realizan la conexión de estos dos mundos a través de su trabajo práctico, planteando una nueva forma de terapia: la grabación terapéutica. Combinan diferentes tipos de terapia, la hablada, el arteterapia y la escrituraterapia con el proceso personal de grabación.

Para llevar a cabo su práctica, propusieron a tres estudiantes de fenomenología la exploración de este nuevo tipo de terapia durante tres semanas. De los temas surgidos en las entrevistas que mantuvieron con los estudiantes, destacaron dos:

- Los mecanismos por los que los participantes lograron un cambio terapéutico.
- Sus experiencias con este tipo de terapia.

Mattson, D. (EEUU)

Realiza su investigación relacionando el análisis accesible de imágenes con el uso de los ordenadores en arteterapia.

Kuleba, B. (EEUU)

Su tesis doctoral lleva por título *La integración del arte digital como medio en arteterapia, teoría y práctica*.⁵⁶

En ella plantea una encuesta de la que extrae información de por qué los arteterapeutas utilizan o no los medios digitales y los pros y los contras del uso de los medios digitales en arteterapia.

Peterson, B. (EEUU)

Escribe el libro: *To Bridge Art Therapy and Computer Technology: The Visual Toolbox*⁵⁷, en el que explica cómo los ordenadores nos conceden un espacio de intercambio en el proceso arteterapéutico y cómo pueden ser utilizados en el trabajo personal de las sesiones. Advierte que hay que tener cuidado ya que los programas que se utilizan, al ser predeterminados y no estar diseñados directamente para el uso del arteterapia pueden no responder a nuestras expectativas como arteterapeutas y estandarizar

⁵⁴ EHINGER, J. (2009). *Exploring dreamspace through video art with at-risk youth* Tesina. Brooklyn: Pratt Institute.

⁵⁵ JOHNSON, L. Y ALDERSON, A. (2008) “Therapeutic filmmaking: An exploratory pilot study”. *The Arts in Psychotherapy*, 35, p. 11-19.

⁵⁶ KULEBA, B. A. (2008). *The Integration of Computerized Art Making as a Medium in Art Therapy Theory and Practice*. Tesis doctoral. Filadelfia: Drexel University.

⁵⁷ Traducción: “Relacionar el arteterapia con la tecnología multimedia: la caja de herramientas visual”



el proceso de terapia en lugar de dotar a la persona de una total capacidad expresiva.

Pike, A. (EEUU)

Amanda Pike investiga y realiza publicaciones basadas en el uso de la tecnología en arteterapia, centrada en la ética en el uso de los medios digitales.

Austin, B. (EEUU)

Brian Austin, es el fundador y director ejecutivo de TAP (The Animation Project). Cuenta con más de 20 años de experiencia utilizando el arte y la animación como terapia con la intención de acercarse a los jóvenes en riesgo de exclusión social y brindarles la oportunidad de ampliar sus horizontes personal y profesionalmente. Trabaja con una amplia variedad de organizaciones, incluyendo escuelas públicas, guarderías y centros de menores, con jóvenes entre los 12 y los 24 años.

TAP utiliza la tecnología digital como herramienta para cambiar la vida de los jóvenes. Se sirven del interés natural de los jóvenes por los nuevos medios de comunicación para participar en las sesiones de terapia de grupo, fomentando la libre expresión, la mejora de la autoestima, la mejora de habilidades emocionales y sociales, y al mismo tiempo conseguir desarrollar competencias prácticas a nivel informático que permitan a muchos de los jóvenes continuar su carrera profesional en el sector.⁵⁸

Pemberton-Smith, B. (EEUU)

Bridget Pemberton-Smith desarrolla un programa de arteterapia en el área de hematología y oncología de un hospital pediátrico. Utilizando el arteterapia como medio, la herramienta que brinda a los niños es el iPad, ya que es un medio sencillo, limpio para su uso hospitalario y transportable.⁵⁹

Mark Wheeler (Reino Unido)

Es psicoterapeuta, arteterapeuta y supervisor clínico. Publica en 2011 un e-book, *The Space Between*, basado en la conferencia realizada en 2008, "The Transitional Space in Clients' Pockets: the cellphone camera".⁶⁰ En él hace referencia al uso de las cámara de los teléfonos móviles, a las que encuadra en un lugar intermedio, ya que no son objetos propios de la terapia pero se pueden convertir en aliados del terapeuta para la profundización del trabajo.

⁵⁸ THE ANIMATION PROJECT. *Transformation Through Technology*. <<http://theanimationproject.org/>> [Consulta: 10/07/2014]

⁵⁹ ART THERAPY INSTITUTE. *Ipad Project*. <<http://ncati.org/ipad-project/>> [Consulta: 09/09/2014]

⁶⁰ Traducción: "El espacio de transición en los bolsillos de los clientes: la cámara del móvil"



Giordano, G. (Italia)

Video Movie Therapie (VMT): son talleres de vídeo en los que relaciona el uso del cine, la producción de vídeo y arteterapia. Trabaja con personas con diferentes patologías: trastornos obsesivos, fobias, ansiedad, depresión, etc. El grupo, de entre 5 y 9 personas, realiza una sesión semanal de tres horas, la intención es generar una película de unos 60 minutos, con dos o tres capítulos. El grupo escribe el guión y son también los actores.

Carlton, N. (EEUU)

Es una artista que utiliza el collage y los medios digitales, incluyendo fotografía, vídeo y sonido en sus sesiones de arteterapia. Trabaja con niños, jóvenes y familias.

En 2014 publica su tesis doctoral titulada *Digital media use in art therapy*.⁶¹

Machioldi, C. (EEUU)

En su página web, Cathy Malchiodi⁶² explica que durante más de dos décadas ha estado investigando la intersección entre el arteterapia y la tecnología informática. En el año 2000, escribe un libro llamado *Arteterapia y tecnología informática: un estudio virtual de posibilidades*.⁶³

Estos son algunos ejemplos de talleres de vídeo participativo utilizando medios audiovisuales:

- Video clip y animación, CEC La Hesse. Centro de creación outsider (Bélgica). Talleres de vídeo.⁶⁴
- Videoanimación. Los derechos del corazón (2003/04). Niños/as en riesgo. La Matatena (México). Talleres de vídeo.
- The gulf islands Films and TV schools (Canadá). Talleres de vídeo.

1.2.4. Medios Digitales en sesiones terapéuticas (psicoterapia y psicología).

A lo largo de esta última década, los nuevos medios digitales se están incorporando a la consulta de psicólogos y psicoterapeutas. Son muchas las nuevas herramientas que ofrece la tecnología digital, cada vez más presentes en nuestra vida cotidiana y en los procesos de creación artística. La tecnología informática, la realidad virtual, la animación, la realización de películas y vídeos, la fotografía digital o las aplicaciones para ordenador/teléfono/tablet específicas para la práctica, cada vez se utilizan más en sesiones terapéuticas.

Actualmente podemos encontrar en España artistas, psicólogos y un gran número de asociaciones que desarrollan su práctica en territorios afines al uso de los medios audiovisuales en arteterapia.

⁶¹ Traducción: "Uso de medios digitales en arteterapia".

⁶² CATHY MALCHIODI. *Página principal*. <www.cathymalchiodi.com> [Consulta: 13/09/2014]

⁶³ MACHIOLDI, C. (2000). *Art Therapy & Computer Technology: A Virtual Studio of Possibilities*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

⁶⁴ ARTS SANS FRONTIERES. CEC La Hesse. <<http://artssansfrontieres.free.fr/ceclahesse.htm>> [Consulta: 03/07/2014]



No se trata en este caso de videoterapia o videoarteterapia; podemos considerarlos como talleres de cine o vídeo, talleres de mediación artística o experiencias de cineterapia o filmoterapia, algunos casos también podríamos encuadrarlos dentro de la denominación genérica, arteterapia digital (Digital Art Therapy).

En Madrid se encuentra la Asociación “Debajo del Sombrero” desde donde se trabaja para la integración de las personas con discapacidad intelectual a través de la creación contemporánea. Surge en colaboración con Matadero Madrid (Centro de Creación Contemporánea) la propuesta “Al matadero sin miedo”.⁶⁵ En ella jóvenes y adultos con discapacidad son invitados al espacio de creación “Al matadero sin miedo” por medio del cual se realizan diferentes proyectos. El que tiene mayor vinculación con el medio audiovisual es el que brinda a su realizador una cámara y, al tratarse de una persona que no puede controlar ni manos ni piernas, la sitúan en su cabeza (a modo de “casco minero”) y con ella recorre las calles de Madrid realizando entrevistas relacionadas con la accesibilidad de la ciudad a los transeúntes.

Cinesín, según la describen desde su página web, es una “Asociación sin ánimo de lucro creada en Valencia en el año 2008 (...). Pretendemos trabajar la accesibilidad de los medios audiovisuales para personas con Diversidad Funcional (término acuñado por el Foro de Vida Independiente). Cinesín propone la Videodiversidad Funcional (VDF) como medio de llegar al pleno acceso a las nuevas tecnologías y medios de comunicación”.⁶⁶

Tanto Discapacidad TV, de Barcelona,⁶⁷ como Radio Nikosia (desde Barcelona, siguiendo la estela de Radio Colifata),⁶⁸ trabajan acercando los medios audiovisuales a personas con discapacidad, aunque de manera muy diferente. Desde “DiscapacidadTV” se pretende ofrecer un contenido dirigido a la población discapacitada, sin que sea dicha población la que necesariamente decida o lleve a cabo la programación. Radio Nikosia, por el contrario, es una emisora de radio donde los contenidos son realizados por personas que han sido diagnosticadas de problemas de salud mental.

Powell, Newgent y Lee, desde Estados Unidos, proponen a sus pacientes la visualización durante la terapia de películas que generan nuevas soluciones para los problemas, lo que les aporta nuevos puntos de vista.

Jaime Burque es un psicólogo que desarrolla su trabajo en A Coruña, sirviéndose, entre otras técnicas propias de su formación, de la filmoterapia,⁶⁹ que se basa en “recetar” a sus pacientes diferentes películas, que sirven como revulsivos para hablar de sí mismos, ya sea por identificación

⁶⁵ ASOCIACIÓN DEBAJO DEL SOMBRERO. *Primer taller dentro del proyecto europeo “Expanding Realities”* <<http://www.debajodelsombbrero.org/>> [Consulta: 07/06/2011]

⁶⁶ CINESÍN. *Formación*. <<http://www.cinesin.net/quienes.htm>> [Consulta: 20/07/2011]

⁶⁷ DISCAPACIDAD TV. *Página principal*. <<http://www.discapacidad.tv/>> [Consulta: 10/03/2011]

⁶⁸ RADIO NIKOSIA. *Página principal*. <<http://radionikosia.org/>> [Consulta: 08/11/2011]

⁶⁹ FILMOTERAPIA. *Qué es filmoterapia*. <<http://www.jaimeburque.com/filmoterapia/index.php>> [Consulta: 21/09/2015]



con la trama del film o con alguno de los personajes o por lo contrario, por un rechazo total de las actitudes o los sucesos que se dan en pantalla.

La Rara Troupe la conforman un grupo de personas cuyos intereses se centran en el uso de la creación audiovisual, realizando proyectos en torno a cuestiones de salud mental, desde el MUSAC (Museo de Arte de Contemporáneo) en León.

1.2.5. Identidad de la videoarteterapia. Aportaciones y especificidades.

En la actualidad la tecnología vídeo resulta cercana, es esa facilidad para utilizar el medio lo que lo ha puesto a nuestro alcance, somos una sociedad invadida por la imagen, por las representaciones de la realidad.

El vídeo muestra el tiempo y el movimiento, ilustra las situaciones. Resulta difícil, por tanto, vivir ajeno a su existencia. Nuestra vida siempre ha ido de la mano de la imagen en movimiento. Desde la aparición de la televisión, los vídeos infantiles, la primera vídeo cámara de la familia, el cine, el ordenador, internet, hasta poder generar y compartir vídeos a través del teléfono móvil.

La mayoría hemos tenido alguna vez una cámara de vídeo en nuestras manos.

Está incorporada la opción de grabación en cualquier cámara de fotos e incluso se puede encontrar en los móviles más sencillos del mercado. Es posible trabajar las imágenes, editarlas y jugar a ser montadores sin contar con demasiado presupuesto. La imagen obtenida parece realista, ilustrativa, pero eso puede resultar muy engañoso, ya que contiene mucho material subjetivo susceptible de ser analizado: qué se graba, cómo se graba, quién graba y en qué circunstancias, cómo coge la cámara, cómo se seleccionan y editan las imágenes.

¿En qué punto se genera entonces la implicación? ¿Cómo / cuándo se encuentra el paciente en contacto con la creación y la materia? ¿Cómo genera implicación un medio que “no es físico”, una materia que no tocas, que físicamente no puedes sentir? ¿Dónde / cómo se encuentran las claves para ofrecer una lectura formal de las producciones (o reproducciones) que posibiliten la evolución del trabajo de la persona que acude a una sesión?

Podemos comenzar este recorrido introductorio por la identidad del lenguaje audiovisual y su presencia en las sesiones de arteterapia como herramienta de creación destacando sus principales peculiaridades, que lo presentan como un arte con un potencial enorme, características que hacen al vídeo adquirir una entidad propia en su uso en las sesiones, alejándose de la plástica, la música, la escritura, la danza o el teatro y, a su vez, tomándolas como referencia:

-La materia es virtual.

-El tiempo: se introduce el factor de duración y velocidad en la producción.



-La introducción del sonido: permite repetir, alterar... El sonido debe compartir protagonismo con la imagen. El ritmo del discurso puede variar a medida que los sonidos se van combinando, se van sucediendo, van estableciendo nuevas relaciones con las imágenes.

-La “distancia” que se genera al no existir “contacto” con la materia. Dificultad en muchas ocasiones para tener la sensación de autoría.

-Desarrollo del mundo simbólico a partir de la grabación.

-La mirada (permite analizar): la perspectiva, las imágenes creadas, el encuentro con las variables.

-El rol del paciente: el proceso de vídeo en sí mismo hace que la persona combine múltiples facetas, es quien tiene la idea original, es el productor, el guionista, el director de fotografía, el cámara, el sonidista, el atrezzista, el iluminador, el montador...

-El “aura” de lo creado. El concepto, introducido por Walter Benjamin,⁷⁰ del “aura” de la obra de arte pone en cuestión los lenguajes audiovisuales en relación con la reproductibilidad de la obra y la imposibilidad de hallarse ante una pieza “Única”.

-Permeabilidad para su combinación constante con el resto de artes: todo puede entrar en juego (drama, danza, plástica, música, voz, escritura). Podríamos decir que nos permite elaborar una especie de mosaico de diferentes técnicas y recursos:

Dentro de las sesiones realizadas con Claudia, una joven con parálisis cerebral (descritas en el capítulo 5.2.2.2 de esta investigación) estos fueron algunos de los recursos del lenguaje audiovisual utilizados:

-Utilización de diferentes tipos de cámaras

-Cambio en la posición de la cámara en el cuerpo

-Cambios de espacio para grabar las escenas

-Uso de internet

-Uso de mapas

-Uso de fragmentos de otras películas

-Selección de música (creada o canciones conocidas)

-Realización de una historia dictada que luego adaptaría como guión

-Uso de la voz: grabación por parte de terceras personas de la narración para acompañar a la grabación

-Utilización de imágenes de internet, de imágenes tomadas de libros

-Juego con la edición: ralentizar, distorsionar, poner en blanco y negro

Todo ello hace del vídeo una herramienta de creación con grandes posibilidades para el uso en

⁷⁰ BENJAMIN, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.



sesiones de arteterapia, utilizando el lenguaje audiovisual como medio de comunicación entre paciente y terapeuta y logrando que, a medida que evoluciona la producción, evolucione la relación terapéutica, lo que permitirá la evolución del propio paciente en su desarrollo y crecimiento personal.

En el próximo tema, realizaremos una introducción a las sesiones, intentando dar una visión lo más amplia posible de lo que significa el uso de la videoarteterapia, cuestión en muchas ocasiones complicada ya que hemos podido apreciar durante nuestras prácticas (que describiremos en el capítulo 5.2.2) que no existía un gran conocimiento del vídeo como disciplina artística y medio expresivo y, en ocasiones, ha resultado complicado explicar a qué nos referimos al hablar del uso del vídeo en las sesiones.



1.3. Introducción a las sesiones en videoarteterapia.

A lo largo de este punto iremos trazando un primer esbozo de la metodología, los planteamientos y la forma de organizar las sesiones que nos permita tener una visión general para después adentrarnos en los pormenores del recorrido por las sesiones de videoarteterapia, espacio que se reserva al capítulo 2 de esta investigación.

Nos acercaremos además a las diferentes posibilidades que se pueden dar cuando combinamos otras artes con el uso del vídeo.

En el epígrafe 1.1.2 nos hemos centrado en los puntos que se han de tener en cuenta, de forma genérica, en la práctica del arteterapia, ahora de lo que se trata es de verlos con mayor detenimiento para así descubrir cuáles son los elementos propios del uso del lenguaje audiovisual como herramienta de creación en sesiones y talleres de videoarteterapia.

1.3.1. Estudios sobre videoarteterapia.

Nos gustaría comenzar planteando algunas cuestiones que intentaremos ir resolviendo a lo largo de esta investigación, que van surgiendo a medida que avanza este proceso y que nos llevan a replantear de forma constante el lugar que ocupa la videoarteterapia dentro del arte y dentro del mundo de la psicología y la psicoterapia, así como para las disciplinas que estudian la percepción y la mirada.

La ciencia busca unos resultados objetivables, demostraciones empíricas de cada proceso aplicable a los pacientes pero, ¿es posible que un medicamento tenga exactamente los mismos efectos en todos los pacientes? ¿podríamos medir con exactitud su eficacia?

Parece lógico pensar que no, ya que por mucho que la ciencia ponga empeño y medios y lo escriba en prospectos, nunca conseguirá evitar que cada fármaco tenga unos efectos distintos en cada persona. Por supuesto estas diferencias pueden ser muy sutiles, sería deseable que se propusieran hacer para cada uno de nosotros una composición distinta de un antibiótico en función de nuestras características físicas, psicológicas, de nuestras circunstancias emocionales... pero parece casi una utopía. Por eso es importante generalizar tanto los beneficios de un medicamento como los efectos secundarios posibles, utilizar estadísticas, hacer estudios y cuantificar y objetivar todas las posibilidades.

Cuando nos referimos a la psicología, podemos hacernos las mismas preguntas, ¿hay un procedimiento, una forma de trabajar que produzca unos efectos concretos en todos los individuos? ¿existen terapias más eficaces que otras?

Y lo mismo ocurre con el arte, el lenguaje audiovisual y el arteterapia, ¿todos sentimos lo mismo al encontrarnos ante una obra de arte? ¿y durante el proceso de creación? ¿es mejor un tipo de arte que



otro? ¿en arteterapia se puede prescribir el arte con el que trabajar?

Y cuando todos estos elementos se conjugan y dan lugar a las sesiones de videoarteterapia y al propio trabajo de investigación, es normal que se nos presenten más interrogantes, a los que parece importante atender para tener una visión lo más amplia posible de su significado. Por ello a través de la presente investigación, mediante ejemplos de otros investigadores y la experiencia práctica descrita tanto en sesiones como en talleres a lo largo del capítulo 5, trataremos de plantear y responder a muchos de estos interrogantes y, sobre todo, dejar la puerta abierta para que se abran muchos más que den lugar a futuras investigaciones.

¿Se están realizando estudios sobre el uso de los medios digitales en el arteterapia?

¿La videoarteterapia está actualmente más presente en la práctica?

¿En qué lugares del mundo se utiliza más?

¿Es más mental que la pintura o la escultura?

¿Qué tipos de creación digital utilizan los arteterapeutas?

¿Cómo se puede integrar la creación digital en la práctica arteterapéutica?

¿Qué programas y aplicaciones suelen utilizarse? ¿Se han desarrollado algunos específicos?

¿Es necesario generar un modelo de sesiones para poder presentar al paciente la forma de trabajar?

¿Cómo es posible acercar el concepto de videoarteterapia a personas que no están familiarizadas con la creación en videoarte, ni con la terapia?

Para tratar de comprender mejor el concepto de videoarteterapia, realizaremos una revisión de los profesionales mencionados en el capítulo 1.2, que nos permita tener una visión de conjunto de la historia de la videoarteterapia y de su situación actual.

Hemos visto cómo en los años 70, precursores como Mcniff y Cook, Fryrear y Fleshman o Helveil en EEUU, así como Case y Dalley o Shaw y Robertson en Inglaterra, incorporan la práctica del vídeo en sus sesiones desde un nuevo enfoque, al ir comprobando el potencial que la herramienta tenía, sobre todo en el uso con grupos de adolescentes. A partir de ese momento se comienza a hablar de videoarteterapia.

La incorporación de la cámara de vídeo a la mayoría de nuestros dispositivos cotidianos, como el teléfono móvil, el ordenador, la videoconsola, etc. ha sido el paso definitivo para que cada vez un número mayor de profesionales (arteterapeutas, psicólogos y psicoterapeutas) utilicen el vídeo en su práctica en la actualidad.

Entre los profesionales que hemos descrito en el anterior apartado, en el panorama internacional,



destacan nombres como Basia Mosinsky, que trabaja desde California, Jonathan Isserow y Michele Wood, de la universidad de Roehampton en Londres, Brian Austin en Nueva York, Oliviero Rossi en Roma, Rose Ehermann y Nicole Ottiger desde Zurich.

Es importante mencionar la aportación de Josh Cohen, que, como ya hemos comentado, finaliza en 2013 su tesis doctoral titulada: *Film and Soul: a theoretical exploration of the use of video and other film-based therapy to help transform identity in therapeutic practice*.⁷¹ En 2015, Josh Cohen, Lauren Johnson y Penelope Orr, publican el libro *Video and Filmmaking as Psychotherapy. Research and practice*,⁷² una recopilación de artículos de diferentes profesionales que utilizan el vídeo, el cine y otros recursos audiovisuales en sus sesiones.

Tal como hemos descrito anteriormente, en España, en el ámbito de la investigación videoarteterapéutica, uno de los estudios más relevantes en este ámbito es la tesis doctoral de Ana Mampaso, realizada en el año 2001,⁷³ en ella toma el vídeo como un medio alternativo de comunicación y enseñanza, profundizando en la relación que se establece al vincular la vídeo-animación con la educación y el arteterapia.

Diez años antes, en 1991, había publicado Ignacio Rivero Urdiain la tesis doctoral *Aplicaciones del sistema vídeo en psicología clínica: un modelo de investigación y videoterapia*, en la que aporta una novedosa perspectiva para la España de entonces del uso clínico del vídeo. En relación con la videoterapia, destacan las aportaciones, tanto en la investigación como en la práctica, de Olga Rueda, directora de “Espacio Interno” y autora de la tesina *La secuencia de cine como técnica en videoterapia*⁷⁴ y de diversos artículos en revistas de divulgación científica. Es coordinadora de la formación “Videoterapia, cineterapia y videoarteterapia”.

También hemos destacado la creación de la asociación AVERTE (Asociación de Videoterapia Española y Recursos Telemáticos para profesiones de ayuda) en el año 2009, con la intención de reunir a profesionales e investigadores españoles vinculados con el uso del vídeo en los campos del arteterapia, la psicología, la psicoterapia y la educación.

En mayo de 2015, se realizan en Madrid las jornadas formativas “Re-encuadrando la mirada” de AFIA (Foro iberoamericano de Arteterapia) enfocadas en el uso de la fotografía y el vídeo en espacios terapéuticos.

⁷¹ Traducción: Cine y alma: una exploración teórica del uso del vídeo y otras terapias basadas en el uso del cine para ayudar a transformar la identidad en la práctica terapéutica.

COHEN, J. (2013). *Film and soul: A theoretical exploration of the use of video and other film-based therapy to help transform identity in therapeutic practice*. Doctoral dissertation. California: Pacific Graduate Institute.

⁷² Traducción: Vídeo y cine como psicoterapia. Investigación y práctica.

COHEN, J.L., JONHSON, J. y ORR, P. (eds.) (2015). *Video and Filmmaking as Psychotherapy: Research and Practice*. New York: Routledge.

⁷³ MAMPASO, A. (2001). *La vídeo-animación: aplicaciones en los campos del desarrollo social y comunitario, la educación artística y el arte terapia*. Tesis Universidad Complutense de Madrid.

⁷⁴ RUEDA, O. (2010). *La secuencia de cine como técnica en videoterapia*. DEA. Dpto Educación artística, plástica y visual. Formación del profesorado UAM.



La revista *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, de la Universidad Complutense de Madrid, comienza a publicarse en 2006. En ella podemos encontrar aportaciones sobre el uso del vídeo desde el año 2012.

-Volumen 7 (2012):

La secuencia de cine como técnica subjetiva en psicoterapia audiovisual. Olga Rueda Cuenca

-Volumen 8 (2013):

Videoarteterapia. El acto de grabar. Nerea Rodríguez Pérez

- Volumen 9 (2014):

Narrar con imágenes: posibilidades de la fotografía y de los lenguajes audiovisuales en arteterapia.

Ana Serrano, Chiara Digrandi

Looks and images: video and photo therapy. Oliviero Rossi

Videodinamizarte. Talleres de videocreación desde una mirada gnestáltica. Ana Seijo Cuba, Sabela Pernas Soto

La técnica del espejo en videoterapia. Olga Rueda Cuenca

Vídeo Terapia: La utilización de medios audiovisuales con fines terapéuticos. Adriana Farías, Marcelo González Magnasco

Cine y problemas de pareja. El road movie. Laura Rico Caballo

Cine sin Autor, la salud imaginaria de la sociedad. Gerardo Iván Tudurí Roldán

Zoom al interior: la exploración de la mirada a través de la imagen y el lenguaje audiovisual y sus posibilidades para la intervención con niños y adolescentes desde el arteterapia y el arte. Ana Serrano, Esther Carmona

Desde el Inecat⁷⁵ (Institut National d'Expression, de Creation, d'Art et Transformation) en París se realiza una publicación centrada en el universo del arteterapia, existen algunos números de la revista *Art & Thérapie* vinculados con la temática de la fotografía y el vídeo.⁷⁶

En lo referente a la investigación en España, en 2013 se llevó a cabo el II Congreso de Arteterapia de Feapa en Alcorcón (Madrid), donde tuvo lugar una mesa redonda en la que se debatía la situación actual de la investigación y los caminos que debía tomar, las conclusiones extraídas de dicha mesa redonda son un reflejo de lo mencionado al iniciar este capítulo. No está claro desde dónde enfocar la investigación, si ha de ser cuantitativa o cualitativa o una combinación de ambas, si lo único que cuenta es el caso por caso o si es posible establecer formas de investigar estandarizadas utilizando gráficos y toma de datos. No solo no ha existido un punto de acuerdo sino que las visiones parecen, en muchos casos, completamente encontradas.

Existe información, grupos de debate e investigación en diferentes plataformas de internet.

⁷⁵ INECAT. Art-therapie. <<http://www.inecat.org/>> [Consulta: 10/01/2011]

⁷⁶ *Art & Thérapie*. 52/53. Photographier, rendre visible le regard. Paris: Inecat.
Art & Thérapie. 74/75. Noir et blanc (tome 1). Peinture et Arts Visuels. Paris: Inecat.
Art & Thérapie. 76/77. Noir et blanc (tome 2)- Photo, Psy, Ethnoécriture. Paris: Inecat.



En redes sociales, como LinkedIn o Facebook, se han creado varios grupos relacionados con el arteterapia y las nuevas tecnologías como “Digital Art Therapy”,⁷⁷ “Digital Technology and Social Media”⁷⁸ y “Film and video based therapy”⁷⁹. En ellos se explora el uso de los nuevos medios digitales y su relación con el arteterapia, el arteterapia virtual, la filmoterapia, la videoterapia, la videoarteterapia, la animación, la fotografía digital y el uso de los medios de comunicación en las relaciones de ayuda. Los usuarios de estos grupos comparten sus experiencias y conocimientos sobre este tipo de arteterapia, los recursos con los que cuentan y las investigaciones existentes. Estos nuevos espacios abren grandes posibilidades para la comunicación entre personas de todo el mundo, se han convertido en lugares donde aprender más acerca de las diferentes aplicaciones del arteterapia y la utilización del vídeo, la fotografía digital, la tablet o la tecnología de los teléfonos actuales. En estos grupos también se tratan temas relacionados con la ética, incluyendo la confidencialidad, el almacenamiento de imágenes, los medios de comunicación social y las posibilidades para la prestación de los servicios de arteterapia digital a los pacientes a través de internet.

También con el nombre de “Digital Art Therapy”⁸⁰ se encuentra en Pinterest un tablero dedicado a esta práctica, tratando temas como el uso del arte digital y la tecnología informática, la realidad virtual o la ética en la era de Internet.

1.3.2. Maneras de intervenir.

En el epígrafe 1.1 se realiza un repaso por las distintas orientaciones arteterapéuticas (psicoanalíticas, humanistas, eclécticas, conductistas), revisando también las diferentes formas de intervenir de cada una de ellas en lo referente a la consideración del papel del terapeuta, de la relación entre terapeuta y paciente o del uso o no de diferentes artes durante la práctica.

A lo largo de este punto veremos de qué manera estas formas de entender la práctica del arteterapia se pueden combinar para configurar las sesiones en las que vídeo y arteterapia se conjugan, donde la cámara y las imágenes resultantes salen del segundo plano y asumen el papel protagonista.

Durante la descripción, análisis y supervisión de las prácticas realizadas (el punto 5 de la presente investigación) se tienen en cuenta dos formas de intervenir, que podríamos definir desde dos enfoques, el gestáltico y el psicoanalítico.

Lo que diferencia fundamentalmente ambos enfoques es la forma de entender la relación que se establece entre terapeuta y paciente, apostando los psicoanalíticos por un abordaje desde el rodeo, desde la tercera persona, (la técnica del “rodeo” ha sido descrita en el capítulo 1.1.1.1), mientras que

⁷⁷ LINKEDIN. *Grupo de arteterapia digital*. <<https://www.linkedin.com/groups?gid=2172516>> [Consulta: 03/09/2015].

⁷⁸ LINKEDIN. *Tecnología digital y medios sociales*. <<https://www.linkedin.com/groups?gid=5060590>> [Consulta: 03/09/2015]

⁷⁹ FACEBOOK. *Grupo de terapia basada en cine y vídeo*. <<https://www.facebook.com/groups/118633834833206/>> [Consulta: 03/09/2015]

⁸⁰ PINTEREST. *Grupo de arteterapia digital*. <<https://www.pinterest.com/cathymalchiodi/digital-art-therapy-computer-art-therapy/>> [Consulta: 03/09/2015].



el enfoque gestáltico está centrado en el aquí y el ahora, desde lo que le está ocurriendo, desde lo directo, la persona es la protagonista directa de su propia creación.

Estas dos formas de intervenir, aunque pueden parecer a simple vista opuestas, se enriquecen al combinarse. El conocimiento aportado por el máster de arteterapia realizado, de orientación psiconalítica, y la formación en terapia gestalt, han sido los dos pilares de conocimiento en los que se ha sustentado nuestra práctica que luego describiremos.

Fundamental será también el inicio del capítulo 5, donde realizaremos un acercamiento por las maneras de intervenir de diferentes videotapeutas y videoarteterapeutas que realizan su labor en el contexto actual en diferentes lugares del mundo, con diferentes colectivos y desde orientaciones psicológicas y artísticas distintas.

En el caso de nuestra práctica, los elementos básicos que podemos destacar en la manera de intervenir descrita en el capítulo 5 son:

-Arteterapeuta como creador de propuestas, la creación de propuestas como un desarrollo artístico en sí mismo.

-Trabajo con la persona y no con el síntoma, no se persiguen efectos curativos sino transformadores, de crecimiento y autoconocimiento.

-La intervención no se basa en pautas preestablecidas, se va creando para cada paciente, ese es el verdadero reto del arteterapeuta.

-El arte (la producción) no es una excusa, ni un entretenimiento, es el eje que articula la terapia y que permite la comunicación entre paciente y arteterapeuta.

-El vídeo no se utiliza en las sesiones de videoarteterapia para reflejar la realidad sino como herramienta de creación. La producción se desarrolla a través del acto de grabar, visionar, editar y evolucionar la producción.

1.3.3. Procedimientos.

“La imaginación nos permite probar cosas de nuevo, con el ojo de la mente, sin las consecuencias que podríamos encontrar si tuviéramos que probarlas empíricamente. Ofrece una red de seguridad para experimentar y ensayar”⁸¹

El trabajo con nuevas herramientas, materiales y soportes, requiere un estudio de los procedimientos a incorporar a la práctica.

En el caso de la videoarteterapia, partimos de la base de que no existe un procedimiento o forma

⁸¹ EISNER, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós. p. 21.



de intervenir determinado, ya que, como hemos expuesto anteriormente, no pretendemos basar nuestra práctica en recetas preestablecidas. Cada persona, cada caso concreto, tiene una forma de enfrentar la realidad, una forma de recibir y responder a las propuestas. Por tanto, la pretensión no es encontrar una forma de hacer con la que trabajar sino que cada videoarteterapeuta pueda “crear” su intervención para cada caso concreto sin basarse en propuestas diseñadas por otros. Aquí es donde se pone a prueba la creatividad y la intuición del videoarteterapeuta para, apoyado por la supervisión de sus casos por parte de otros profesionales, acompañar al paciente en su proceso terapéutico y de creación, y de esa manera ir tejiendo con habilidad lo que surge en las sesiones a nivel emocional y lo que muestra la producción para así ir tirando del hilo que va dando forma a las sesiones de videoarteterapia.

Como ya hemos visto, el arteterapia toma del psicoanálisis (entre otras corrientes psicológicas) su base teórica así como muchos de los términos utilizados. En cierta medida la práctica de un psicoanalista y la de un arteterapeuta caminan en paralelo, ya que en ambos casos, al empezar con cada paciente de cero y no haber pautas que fijen la actuación de ambos profesionales, se presenta la “necesidad de crear en cada ocasión el instrumento de su intervención”. “De la misma manera que el psicoanálisis nos enseña que detrás de lo dicho hay otro discurso, para el arte, lo que éste muestra, designa algo que no se ve, otra escena que sostiene lo que observamos”⁸²

El hecho de utilizar el vídeo como medio suscita mucha curiosidad, no es fácil imaginar qué es exactamente lo que se plantea en las sesiones, ¿se ponen vídeos?, se preguntan algunos, ¿los pacientes tienen que grabarse?, ¿no les da vergüenza?, comentan otros. El vídeo está tan metido en nuestras vidas que puede ser difícil asumir que es una potente herramienta de creación.

Tratando de responder a las preguntas planteadas, sencillamente diremos que no o que no tiene por qué. El paciente no se graba (o no tiene por qué hacerlo), no se trata tampoco de visualizar vídeos creados por otros (esto podría recordar a la escena conductista de “La naranja mecánica”), ni tampoco se trata de poner a la persona ante una situación incómoda (al menos no al comienzo de la relación terapéutica).

Se trata de tomar la cámara y, a partir de una propuesta lanzada por el videoarteterapeuta, (tomando como punto de partida una frase, una imagen, una canción, etc.) el paciente decide dónde colocar la cámara, dónde poner la mirada y comienza a grabar. Grabar no es azaroso ni casual, elijo una parte de la realidad, excluyo otra, enfoco, me acerco, me alejo, voy más rápido o más lento, me paro. Después el paciente observará lo grabado e irá imaginando una historia, unos personajes, una música. Y llegará el momento de la edición, del recorrido simbólico, tomar las imágenes y jugar con ellas, cortarlas, hacerlas ir más rápido o más lento, ponerlas en blanco y negro, repetir escenas, combinar pantallas, distorsionar, alterar los tonos, hacer transiciones, incorporar sonidos y música,

⁸² KLEIN, J.P., BASSOLS, M. y BONET, E. (2008). *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*. Barcelona: Octaedro. p. 177



incluir subtítulos, frases, imágenes fijas o mapas.

Esto solo es una posibilidad ya que hay muchas maneras de afrontar el proceso terapéutico, tantas como pacientes.

El uso del vídeo nos aporta una gran capacidad para experimentar, siendo permeable a las diferentes artes. Es una herramienta tan subjetiva y enriquecedora como la pintura o la música, por ejemplo. Es posible que uno mismo se grabe mientras pinta e incorporarle música, diseñar una escenografía en la que grabar, crear una historia que sirva como base para una grabación, inventar personajes a partir de la grabación de desconocidos en la calle, colocar la cámara en distintos lugares del cuerpo para jugar con el punto de vista y un largo etcétera de posibilidades que se van tejiendo al ritmo de la producción del paciente, ya que en el caso de la videoarteterapia, como ya hemos comentado, partimos de la base de que no existe un procedimiento o forma de intervenir determinado.

Esta es la forma en la que, desde esta investigación, entendemos la aplicación de los procedimientos en esta disciplina. Por ello nos basamos en el estudio de casos, en la comparación con casos de otros profesionales y en el análisis conjunto del trabajo en las sesiones para intentar enriquecer la visión de lo que entendemos que significa la práctica videoarteterapéutica, ya que a través del estudio de cada caso podremos ir comprendiendo si realmente es posible establecer algún tipo de método de medición o estadístico, incluso plantearnos si es necesario que exista.

1.3.4. La organización de las sesiones.

Pese a que en el apartado anterior afirmábamos que no existe una forma de proceder preestablecida, sí es deseable que las sesiones tengan al menos una estructura interna básica que permita establecer un marco. También resulta fundamental la organización del espacio de trabajo.

Esta organización nos la pueden dar aquellos elementos que se repiten o se mantienen a lo largo de las sesiones: el saludo inicial, la despedida, ejercicios corporales o de visualización para activar el cuerpo y prepararlo para el trabajo o la utilización de un acto simbólico (como encender una vela al inicio y apagarla al concluir la sesión) que marque de alguna manera la entrada y la salida del proceso arteterapéutico.

Si esto lo vamos incorporando de forma natural en cada encuentro, la persona o personas que acuden tendrán la sensación de continuidad.

También puede ser importante retomar aquello con lo que se terminó en la sesión anterior o lo que pudo quedar pendiente, alguna idea, una palabra, una frase, que den pie a la continuación del proceso.

Atenderemos al proceso interno de las sesiones, la grabación, el visionado, la edición y el análisis de



la producción en el capítulo 2. El tema 3 nos servirá para tratar de comprender de qué forma se da la evolución de la producción.

Una de las características más importantes a tener en cuenta a lo largo de las sesiones, en el proceso de acompañamiento, es el lenguaje simbólico que encierra la videocreación. Iremos profundizando a lo largo de los temas 2 y 3 en el significado del lenguaje simbólico y en su relevancia en la organización de las sesiones de videoarteterapia.

1.3.5. Trabajar en las propuestas.

“La creación artística es una manera de crear un orden nuevo personal, es una forma de impulsar un mayor control en el trabajo a través de los materiales y técnicas, alimenta la formación de seres libres, entendiendo libertad como la posibilidad de dudar, de equivocarse, de buscar, de experimentar, y de aprender los límites”.⁸³

Durante los estudios de arteterapia y, en general, en investigaciones y publicaciones, el trabajo previo y posterior a las sesiones que el videoarteterapeuta realiza no tiene mucha repercusión. No se muestra ese proceso de elaboración, que consideramos imprescindible para poder conocer el desarrollo de la relación terapéutica en profundidad.

Por eso hemos incorporado en el modelo de análisis de sesión (descrito en el apartado 2.4 y aplicado en el 5.2.2) un punto fundamental en relación al arteterapeuta y a la creación de la intervención.

Partiendo de los fundamentos básicos descritos en “1.3.2.Maneras de intervenir”, lo primero a la hora de generar las propuestas de partida es tener en cuenta a la persona/personas con las que se va a trabajar, el lugar, el tiempo que se tiene y el material de partida con el que se puede contar.

Con el vídeo como herramienta de creación y protagonista de las sesiones existen múltiples formas de plantearse la intervención.

No hace falta demasiado para poder lanzar una propuesta y es preferible huir de la complejidad técnica, hay que tener muy en cuenta el tiempo con el que contamos. Muchas veces se invierte gran parte de la sesión en solventar cuestiones técnicas, por ejemplo, intentando descargar un vídeo de una cámara que el ordenador que hemos traído no reconoce. Es importante prever este tipo de situaciones al organizar la propuesta, en la medida de lo posible.

Durante nuestro periodo de formación y a medida que iba avanzando la práctica del arteterapia hemos podido darnos cuenta de la importancia de no trabajar con o para el síntoma sino con y para la persona. Partiendo de esa base, y considerando por tanto que no existe una “receta” a seguir con determinado tipo de persona o colectivo, nos hemos preocupado de trazar las propuestas y el tipo de intervención teniendo en cuenta la singularidad de cada paciente, de cada contexto.

⁸³ LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. Y MARTÍNEZ DÍEZ, N. (2006). *Arteterapia: Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Madrid: Tutor. p. 69-70



No solo debemos adaptar las propuestas a cada paciente sino también la tecnología, hay que tener en cuenta que, al ser las capacidades de cada persona que nos encontramos tan diversas, no es posible encontrar una fórmula precisa que permita el fácil manejo del dispositivo; atendiendo a este aspecto conseguiremos que la cámara no sea un enemigo molesto sino un nuevo ojo desde el que percibir y captar la realidad. Hay que hacer de la cámara una cómplice y de lo grabado con ella un territorio nuevo por descubrir.

En experiencias que veremos en el punto 5, en las que personas con diversidad funcional utilizan las cámaras de vídeo, cada cuerpo, con sus necesidades específicas, ha posibilitado la búsqueda de nuevas alternativas para coger la cámara y para el trabajo con las imágenes en función de las capacidades y conocimientos de cada uno (uso de la cámara en la cabeza, uso de un arnés en el pecho, cámara integrada en la silla de ruedas, etc.).

Existen las propuestas grupales, que dan cohesión y confianza a cada uno de los miembros del grupo, como pueden ser propuestas para realizar murales o el canto a diferentes voces, donde cada persona puede incorporar una cámara en alguna zona de su cuerpo. O aquellas propuestas que abren un camino a nivel individual y que van ofreciéndote la posibilidad de añadir o sustraer partes de lo realizado a fin de establecer su propio proceso terapéutico.

1.3.6. Durante las sesiones.

Entramos por fin en el espacio de creación, un espacio creado para esa persona o grupo, donde poder desarrollar un trabajo individual de crecimiento, teniendo en cuenta todo lo descrito anteriormente.

1.3.6.1. Sesión base.

Podemos describir la sesión base a través de lo expresado en el punto 1.1.2 al hablar de la práctica del arteterapia, donde explicábamos, aunque en ese caso lo abordábamos de forma genérica, la importancia del marco, que aporta un encuadre al trabajo. Definir ese marco es fundamental para que el paciente sea capaz de ubicarse y de saber cuándo entra y cuándo sale del espacio terapéutico.

De ahí que la sesión base sea tan importante, es el esquema que vertebra el proceso arteterapéutico, donde se establecen los puntos clave que se van a ir repitiendo sesión a sesión: la sesión base fija el inicio y el fin de cada encuentro, puede definir si existe un trabajo corporal previo, se suele identificar también la forma de guardar y conservar la producción.

Es habitual establecer un pequeño ritual para el inicio y el fin de cada sesión. Es importante establecer unas acciones, frases o situaciones rutinarias al comienzo de cada sesión que hagan ver a los participantes que están entrando a un nuevo espacio, que abandonan el marco de la asociación, colegio, hospital, prisión... para adentrarse en el espacio del arteterapia. Depende sobre todo del



tipo de persona que acuda a las sesiones, su edad y necesidades, no todo el mundo precisa de la misma claridad para identificar que se entra en un espacio simbólico, sobre todo si la propia sala de trabajo es un lugar nuevo, pero es importante para definir el marco, tener una serie de rutinas que se van repitiendo sesión a sesión.

Si atendemos a las especificidades del vídeo es importante tener en cuenta que el propio proceso de creación videográfico ya aporta un marco de base en las sesiones, al ser un proceso que, como veremos a lo largo del tema 2, implica grabar, visionar, editar y analizar la producción.

La importancia del trabajo corporal en terapia es un punto a destacar. Es posible iniciar cualquier taller de arteterapia con trabajo corporal, aunque no tiene por qué darse en todos los casos, ya que puede tomarse como un ritual de inicio o utilizarse de manera puntual como preparación a una sesión o propuesta determinada.

El encuentro con su movimiento y con el de los demás hacen que el individuo y el grupo tomen conciencia de su situación en el mundo, para así permitirse explorar en los usos que le damos a nuestro exterior y ser conscientes de su importancia, ya que es lo que nos conecta con el resto del mundo.

Tomando como referencia ese trabajo físico y partiendo de ahí, nuestro trabajo va ahondando en diferentes cuestiones tanto psíquicas como físicas que caminan de lo concreto a lo abstracto.

En cualquier sesión de arteterapia el cuerpo siempre es tenido en cuenta. Aunque se trate de una propuesta puramente intelectual, de escritura, por ejemplo, conectar con lo físico resulta necesario para activar el trabajo de nuestro cerebro.

Posibilidades para iniciar un trabajo corporal de preparación: automasaje, estiramientos suaves, conexión con la base, alineamiento, buscar el centro, respiración, articulaciones, escucha del movimiento interno, exploración del espacio, pequeños desplazamientos, liberación del movimiento, reconocer y liberar tensiones, evolucionar el movimiento hacia la creación, contacto con objetos, contacto con el otro, intercambio, comunicación, llegar a evolucionar a trabajos de interiorización más profundos.

Una vez realizado el trabajo corporal hay que prestar atención al trabajo en grupo y a las propuestas que se realizan. La introducción de un taller es el primer paso para comenzar un camino con un nuevo grupo. Puede realizarse a partir de propuestas de presentación como cantar el nombre y acompañarlo con un movimiento para que los demás lo imiten, hacer un inventario de lo que llevamos en el bolso y definir a los demás un objeto de los que hay y que nos represente o quizá podemos proponer reconocer el espacio con la cámara de vídeo, nombrando a través de etiquetas cada objeto que nos rodea.



1.3.6.2. Las otras artes a escena.

“El arte es un capacidad humana, de todos los humanos, que utilizamos para entender y conferir al mundo un sentido. Con la intención de explicarnos, de comprender la vida, también la muerte, y situarlos en un plano en donde todo hecho adquiera dignidad, aunque sea desgarrador.” Teresa Monsegur.

Desde la aparición del vídeo se comienza a construir una nueva lógica de funcionamiento, que, en plena década de los sesenta, guardaba una íntima relación con las vanguardias artísticas, que ha continuado en la posmodernidad, en ella la hibridación con otras artes no es una mera posibilidad sino un modus operandi frecuente para los videoartistas.

Cuando el videoarteterapeuta ha explorado diferentes manifestaciones artísticas tiene ante sí la posibilidad de servirse de esa experiencia para enriquecer sus propuestas. Como planteábamos en el tema “1.2.5. Identidad de la videoarteterapia”, al mencionar las especificidades del vídeo, una de sus grandes cualidades reside en la posibilidad de combinarlo con la escritura, la danza, la pintura, etc.

¿Qué ocurre si bailo mientras grabo? ¿Y si escribo una historia a partir de un video? ¿O si realizo un video basándome en una historia?

A estas cuestiones y muchas otras trataremos de dar respuesta ahora, encontrando las posibles relaciones que se van dando entre las diferentes artes en su encuentro con la vídeocreación.

1.3.6.2.1. Vídeo y escritura.

“Puesto que el cine y la imagen son mi forma especial de expresarme empecé a dibujar de modo bastante vago un modelo de acción basado en testimonios, documentos y, como ya he dicho, fotografías (...) Escribí como estoy acostumbrado a hacerlo desde hace cincuenta años: de forma dramática, cinematográfica. En mi representación los actores pronunciaban sus réplicas en un escenario intensamente iluminado, rodeados de unos decorados algo difuminados pero maravillosamente claros. En el centro de esta notable puesta en escena se movían mi madre y mi padre personificados por Pernilla Ostergren y Samuel Froler.

No pretendo afirmar que siempre he sido respetuoso con la verdad de mi narración. He exagerado, añadido, quitado y cambiado el orden, pero, como suele ocurrir en este tipo de juegos, el juego ha resultado ser seguramente más claro que la realidad.

Como, sin el menor asomo de amargura, sabía que no iba a dirigir mi saga, fui más minucioso que de ordinario en mis descripciones, hasta en las de detalles bastante insignificantes, incluso en cosas que nunca podría registrar una cámara. Salvo, tal vez, como sugerencia a los actores.

De esta manera se fue desarrollando la historia durante un verano en Faro. Fui tocando con cuidado los rostros de mis padres y me parece que aprendí mucho de mí mismo. Mucho que ha estado escondido bajo capas de represiones polvorientas y formulaciones conciliadoras carentes de sentido”.⁸⁴

⁸⁴ BERGMAN, I. (1992). *Las mejores intenciones*. Barcelona: Tusquets. p. 10



El propio Bergman sabía de la potencia de combinar la escritura con el audiovisual. Relacionarlos en seguida nos remite al guión cinematográfico y al televisivo, que, en muchos casos, puede ser tan autobiográfico y sanador como en la experiencia que nos relata Bergman. Llevar a sus padres al papel, con la intención de que pudieran ser llevados luego a escena, le fue descubriendo muchas partes ocultas de sí mismo.

En escrituraterapia es posible tomar un seudónimo para firmar cada uno de los textos realizados por nosotros, lo que nos aleja de la producción, nos pone en un nuevo plano, a partir de ahí podemos realizar una producción utilizando primero las letras de nuestro nuevo nombre, de ellas surgirán nuevas palabras inventadas, tomamos una de ellas, que se convertirá en el nombre de un personaje de un nuevo relato, el cual puede dar lugar a la creación de un espacio imaginario en el taller que se convierta en un escenario de rodaje...

La escritura creativa, los poemas, los eslóganes y frases publicitarias, una historia, una novela, nos pueden servir de punto de partida para iniciar el proceso videoarteterapéutico.

Podemos tomar una frase, un fragmento de un texto o una historia popular y partir de ahí o quizá, como en el caso de Claudia (análisis del caso en el capítulo 5.2.2.2), tomar sus propios escritos, de ellos rescatar a los personajes principales, imaginar cómo son, cuál es su situación, para después imaginar escenas de su vida que se pueden recrear para ser captadas por la cámara de vídeo y ser después editadas. También es posible escribir a partir de una grabación, que sean la imagen y el audio los que aporten la materia prima para crear una historia

Las letras, las palabras, las frases, los textos, los libros, son fuentes inagotables de inspiración, de incentivos para la creación, generan paisajes, personajes, situaciones insospechadas, abren la puerta a diferentes temáticas, como la ciencia ficción o el misterio, nos despiertan emociones como el amor, el odio, la rabia, la tristeza, el miedo o la empatía.

1.3.6.2.2. Vídeo y teatro.

“Denle una máscara y os dirá la verdad”. Oscar Wilde

Solemos actuar como somos. Somos, por tanto, actores de nosotros mismos. Si quisieran realizar una película de nuestra biografía, seríamos los que mejor nos representaríamos, y, aun así, no estaría completa. No nos conocemos lo suficiente y esa es una de las cosas que más se puede valorar a la hora de practicar artes escénicas, poder ir descubriéndonos a nosotros mismos y a los demás en cada improvisación, dejarnos sorprender con nuestras reacciones.

Las artes escénicas tienen una riqueza enorme: performance, happenings, drama, improvisación, clown, mimo, teatro clásico, musical, etc.



Al trabajar en grupo o a nivel individual utilizando diferentes registros y géneros, se aporta una gran riqueza de matices a nivel emocional.

El teatro nos permite descubrir desde la improvisación, desde la escena, situaciones reveladoras de nuestra vida, conocer a nuestro niño interior y seguir mirando a través de él al mundo, con nuevos ojos llenos de curiosidad.

El uso de la máscara, tal y como dice Oscar Wilde, puede proporcionarnos una ventana abierta a conocer nuestros lados más oscuros. Aquello que normalmente no nos permitimos sacar, emerge cuando hay un personaje entre el mundo y yo.

La nariz de payaso es la máscara más pequeña del mundo, con ella se pueden compartir momentos de gran profundidad. Es un error pensar que aquello que parece frugal, divertido, que nos hace reír, no resulta profundo y purificador, ya que la risa, desacralizar, tener la fuerza de enfrentarse al mundo y mostrar con ironía aquello que te despierta, nos da la oportunidad de acercarnos a los demás y a nosotros mismos con una nueva visión de la realidad, por muy dolorosa que pueda llegar a ser.

Y cuando combinamos el vídeo y el teatro lo que surge es una nueva posibilidad de escuchar, de mirar, de aprender sobre nosotros y sobre nuestro mundo, puede ser tan sencillo como grabar lo que ocurre y luego visualizarlo o quizá podemos trabajar en realizar el doblaje de una misma escena de diferentes maneras, posibilitando que, aunque la imagen sea la misma, el sonido altere por completo lo que vemos (en el taller “El paisaje te devuelve la mirada”, que veremos en el capítulo 5.2.2.3, se trabaja desde esta premisa).

1.3.6.2.3. Vídeo y música.

La música es el arte de la emoción, llega puro y directo, nos hace reír, llorar, bailar, cantar, nos une a los demás, nos permite improvisar o ceñirnos a la más estricta partitura.

La música proporciona un sentimiento ambiguo, entre la diversión y el juego y la búsqueda incansable del ritmo que nos remite a nuestro lado más consciente.

Imaginemos la alfombra mágica de Aladino repleta de instrumentos. Nos situamos ante ella, vamos a por uno. Escuchamos tocar al resto del grupo. Con el primer sonido de tambor nos ponemos en marcha. Visitamos Perú, Colombia, el Carnaval de Río, un oasis en el desierto, el atardecer en Finlandia y, de repente, algo nos transporta a un nuevo lugar, el mar. Es el océano Atlántico, lo han atrapado entre madera y pellejo. La magia de la música permite envolver al grupo por medio de la improvisación.

Hay dos formas diferentes de partida para trabajar con la música: cuando es el paciente el que



improvisa, crea, con los instrumentos, o cuando el paciente lo que hace es recibir el sonido (como en el caso de los baños sonoros). A la primera forma le llamamos musicoterapia, a la segunda, sonoterapia.

Música y vídeo son compañeros inseparables. Hay sesiones en las que el paciente considera necesario buscar o crear una banda sonora para su grabación (como en el caso de Claudia que explicaremos en el capítulo 5.2.2.2), otras en que las participantes pueden tomar un instante concreto, una verbena en este caso, para generar un videoclip (lo explicaremos en el apartado 5.2.2.3).

1.3.6.2.4 Vídeo y voz.

La voz, acompañada por el cuerpo, viaja de los territorios más primitivos a los más sofisticados, desde los sonidos guturales al canto o al lenguaje.

La voz resuena por todo nuestro cuerpo. Apropiarnos de nuestra voz, sentirla nuestra, es fundamental para entender quiénes somos. Nos ayuda a mejorar la relación que tenemos con nuestro cuerpo, nos hace más conscientes de la respiración, la postura, nuestra relación con el entorno y la manera de acercarnos a los demás.

La voz es nuestra carta de presentación a la hora de tener que enfrentarnos en solitario a un taller, ya que nos acompañará siempre, igual que nuestro cuerpo, que es su gran caja de resonancia, tanto si somos terapeutas como pacientes.

Trabajar la voz en arteterapia permite el encuentro con la respiración y la sonoridad, así como el contacto con el resto de compañeros, poder escucharlos, cantar con ellos y sentir que te escuchan. También es importante aprender a modular la voz y conocer dónde se encuentra nuestro registro adecuado.

Proporciona experiencias que alimentan la imaginación y que nos convierten en personas interesadas en cosas que nunca jamás creímos que existieran.

Y ahí es donde entra la cámara de vídeo, que no es solo espectadora, encriptadora de la realidad, sino que es parte implicada, ya que capta nuestra voz sin juzgar, sin decir que eso está bien o está mal, nos puede aportar la extrañeza de encontrarnos ante una voz que no parece la nuestra, pero que, a fuerza de repetir, nos va resultando familiar.

1.3.6.2.5. Vídeo y danza.

“¿Qué queda de las acciones que realizamos? Y lo que queda: ¿dónde está? ¿Cómo es la forma de la huella que va dejando el quehacer? ¿Tiene su forma?” Teresa Monsegur

Dice Paul Ardenne en *Figurar lo humano en el siglo XX* que “el cuerpo es esta extensión por la cual



lo toco todo, todo me toca y por ese contacto, incluso, estoy separado de todo. El cuerpo es lo que me pone fuera de sí, soy yo en tanto que exterioridad”.⁸⁵

El cuerpo en movimiento ha sido una herramienta utilizada a lo largo de la historia del arte, tanto si hablamos de la realización de la obra como si pensamos en el protagonismo que ha ido tomando en su presencia en la obra final.

Es innegable que la danza, el movimiento del cuerpo y la energía que trasmite han sido la base para el resto de las artes, ya que de nuestro cuerpo en movimiento surge todo lo demás.

La danzamovimientoterapia nos ofrece la posibilidad de encontrarnos con nuestro cuerpo en movimiento y sus propias limitaciones y a partir de ahí ser consciente de que, además de la consigna y de su comprensión existe luego un filtro muy importante: nuestro propio cuerpo. Es él el que le da forma, interpreta la propuesta y la enriquece.

Desde los inicios del vídeo, performance, danza y vídeo estrecharon lazos y transforman la manera de entender el arte que hasta ese momento existía. Artistas como Bruce Nauman grababan sus acciones, no para que quedara un registro, sino porque estaban concebidas para que el producto final fuera un vídeo. Esto ha pasado con muchos coreógrafos como Merce Cunningham o Pina Bausch, quienes, al crear sus piezas, no pensaban solo en la danza sino en el vídeo y en adaptarse a su lenguaje. Al resultado de la combinación de ambas normas expresivas se le conoce como vídeo danza.

Al inicio de este tema nos preguntábamos qué ocurriría si bailo mientras grabo. Puedo tomar la cámara, decidir en qué lugar del cuerpo colocarla y moverme por la habitación mientras escucho una música determinada, para luego ver qué ocurre con esa grabación, cómo le afectan el ritmo, los giros, los cambios bruscos, qué le ocurre al paciente después, al visualizarlo y editarlo.

1.3.6.2.6. Vídeo y plástica.

En muchas formaciones se utiliza el nombre arteterapia para referirse al uso específico de las artes plásticas en arteterapia. Parece más claro referirnos a este uso hablando de plasticoterapia (tal y como explicábamos en el apartado 1.1.1).

En plasticoterapia destaca la importancia de la huella. Lo que distingue a la plástica de otras de las artes que hemos tratado es su presencia. Puede resultar mucho más potente enfrentarnos con algo que sigue ahí, que se desprende de nosotros y permanece.

En las sesiones se hace imprescindible generar un espacio de creación que nos permita plantear propuestas grupales.

⁸⁵ ARDENNE, P. (2004). “Figurar lo humano en el siglo XX” en Cruz Sánchez, P. y Hernández-Navarro M.A. (eds.). *Cartografías del cuerpo*. Murcia: Cendeac. p.45.



La plasticoterapia ofrece un camino interesantísimo en la relación con el otro a partir del proceso de trabajo, de lo que se muestra en la producción final y del análisis formal realizado de la obra.

Hay un concepto muy importante en plasticoterapia, perder para ganar, que plantea no trabajar solo desde la realización “acumulativa” sino ir aprendiendo que es igual de válido sumar que sustraer elementos de la obra. Muchas veces hay que saber desprenderse de aquello que es superfluo para poder ver más claro aquello que permanece escondido tras los adornos.

Es posible tomar la cámara mientras pinto un gran lienzo con las manos o con los pies, a partir de la imagen que resulta, ir componiendo un vídeo, que será la pieza a partir de la cual continuar el proceso.

1.3.6.2.7. Vídeo y televisión, fotografía, cine, prensa, radio e internet.

A partir de las fotografías y grabaciones de la cámara construimos, le damos cuerpo, a la duración de nuestras vidas.

La introducción de la cámara de pequeño formato y del ordenador en lo doméstico instaaura una nueva forma de entender el audiovisual.

Fotografía, cine, prensa, radio y, sobre todo, la televisión e internet, se han convertido en compañeros indispensables de nuestro día a día. Les dedicamos muchas horas de nuestra vida y nunca nos solemos parar a reflexionar sobre sus usos y la adicción que generan.

La televisión anula el tiempo y el espacio, hay un carácter absolutamente inmediato entre lo que sucede y lo que se nos muestra, de ahí su verosimilitud, su atribuida substitución de la realidad. Frente a una fotografía o incluso frente a la pantalla del ordenador trabajando con internet, nos podemos detener para leer más cuidadosamente, volver atrás o saltar fragmentos. Esto no sucede en una emisión televisiva, el orden y la duración de lo que acontece no está en nuestras manos y es imposible tomar distancia de ello, te ves irremediamente implicado, tanto como para llegar a ver la televisión como una ventana al mundo real, ver las imágenes en directo como si estuviéramos sentados en la primera fila de los hechos. Resulta imposible dudar de su veracidad, no hay tiempo para pensar.

Desde Bertold Brecht hasta los movimientos contraculturales de los años sesenta, la discusión acerca de los media se reduce a la disputa por su control. La verdadera tarea del intelectual y del artista consiste en dar a la radio, a la televisión y a la prensa escrita un sentido diferente para que puedan erigirse en ejemplo pedagógico, en un modelo. Esta idea, es compartida por la gran mayoría de los teóricos marxistas que alimentan la revolución contracultural de la década de los sesenta.

A finales de la citada década de los sesenta la discusión se amplía. El debate no se centra solo en



quiénes poseen o tienen el derecho de ostentar el poder de los media sino en poner de manifiesto la perversidad que en sí mismos encierran los medios de comunicación. En “La sociedad del espectáculo”,⁸⁶ el pensador marxista co-fundador y principal teórico del movimiento situacionista, Guy Debord, reflexiona acerca de la manera en que se trata cada uno de los temas en los medios, reduciéndolos a mera apariencia. Casi una década más tarde que Debord, Deleuze estudia los conceptos de cine y televisión desligándolos de la subjetividad y tratándolos a través de la noción de afecto.

Marshall McLuhan señaló que los medios de comunicación, sobre todo la televisión, buscan la trivialidad y el entretenimiento como forma “neutral” para poder ganar audiencia. Es decir, la televisión se convierte en una poderosa maquinaria de banalizar la realidad para poder ponerla al alcance de todos. En la actualidad, con la llegada de la tecnología digital, de la imagen de alta definición y gracias al fácil acceso que cualquier persona tiene a una gran variedad de dispositivos, nos encontramos con una tecnología que se desplaza con nosotros: está en internet, en nuestros móviles, en nuestros reproductores de música y en cualquier otro aparato, como en la nevera o en un marco de fotos, nos persiguen, con su carácter vigilante, como preveía George Orwell en su libro *1984*,⁸⁷ cuando hablaba de aquel gran hermano controlador que entraba en la privacidad del hogar por medio de la televisión.

Es por ello que la combinación del vídeo en su uso en arteterapia con los medios de comunicación y la fotografía resulta tan importante. Primero porque nos resultan cercanos, familiares, son medios con los que nos manejamos con cierta destreza, pero además porque son una fuente inagotable de riqueza, poder dirigir nuestra mirada hacia todas las posibilidades de crecimiento y creación que abren los nuevos medios es fundamental. Al describir el trabajo de “Videodinamizarte”, al comenzar el capítulo 5, veremos qué resulta de la combinación de la fotografía y el vídeo mientras que gracias a Olga Rueda descubriremos el uso de la técnica del espejo.

1.3.6.3. Vídeo y juego

El trabajo con la cámara de vídeo es como un juego. Un juego con tu propia imagen. Un juego con la expresión del cuerpo. Un juego con la mirada de los otros. Ser capaz, por tanto, a partir de este juego, de dar lugar a diferentes historias de lo íntimo. Jugar a superponer los movimientos, los diferentes vídeos y los personajes.

El juego ha sido uno de los elementos que hemos tomado para articular las sesiones. Inspirándonos en las diferentes categorías del juego propuestas por Roger Caillois,⁸⁸ los juegos de azar, de roles, de competición y de vértigo, comenzamos a elaborar propuestas orientadas al tipo de persona y al

⁸⁶ DEBORD, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos. p. 124.

⁸⁷ ORWELL, G. (2003). *1984*. Barcelona: Destino.

⁸⁸ CAILLOIS, R. (1980). *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*. México: FCE



contexto que nos íbamos a encontrar.

Desde el juego nos permitimos una mayor libertad para crear y simbolizar. Aprender jugando nos permite desde niños acercarnos a los otros, estableciendo relaciones, asumiendo roles diferentes, desarrollando distintas capacidades.

Además el juego ayuda a generar un espacio de creación más distendido, con menor grado de juicio y de control y por tanto facilita la intervención terapéutica, ya que evita en muchas ocasiones que la persona esté alerta.

La persona que juega no está tan preocupada por tener el control de la situación, lo que permite que aparezca el error, la sombra y también la curiosidad, la improvisación y la toma de ciertas decisiones más arriesgadas.

A lo largo del capítulo 5 veremos mucho ejemplos de talleres en los que el juego se ha utilizado para generar las propuestas de partida o como hilo conductor del trabajo en las sesiones. En los talleres “Juego de roles” y “Superheroínas” ha sido fundamental la incorporación del disfraz, convertirse en un nuevo personaje con una misión o con un superpoder consiguió no solo la implicación del grupo sino también la aparición de los elementos que mencionábamos anteriormente: la curiosidad, el error, la capacidad de improvisación, etc.

1.3.7. Cerrar la sesión.

Antes del cierre de sesión, en muchos casos se da una puesta en común, un instante para la reflexión y el encuentro con el grupo y el videoarteterapeuta. Un instante en el que, a otro nivel, paciente y arteterapeuta pausan la actividad creadora y se detienen a observar qué ha pasado. Paciente y producción se presentan ante un público, una audiencia que no juzga, ni analiza, ni interpreta lo que observa en nuestra producción, es un público atento a un arteterapeuta que describe formalmente lo realizado. A partir de esa descripción y de lo que el paciente quiera aportar se da por concluida la sesión.

El cierre en la sesión es otro punto clave para poder dejar bien enmarcado el espacio para el desarrollo del arteterapia. Una rueda en la que cada uno comparte una frase de conclusión con el grupo, unos minutos de concentración y silencio en común o una inesperada canción como regalo para poner el punto culminante a un taller, son alguna de las fórmulas de cierre que podemos aplicar.

1.3.8. La producción en videoarteterapia.

La producción en videoarteterapia es, en su mayoría, digital, lo que la hace fácilmente transportable y reproducible pero, como ya hemos visto en el capítulo anterior, al ser la materia intangible, la implicación del paciente y la sensación de pertenencia, huella y autoría será muy diferentes si lo



comparamos, por ejemplo, con el uso de la plástica.

En lo relativo al análisis de la producción, el terapeuta no se dispondrá a realizar un análisis simbólico de aquello que cree interpretar, podrá en todo caso analizar de manera formal lo realizado, describiendo, tomando las notas precisas y encontrando aquellos rasgos particulares que se dejan entrever en ese proceso creativo. No se trata de intuir, ya que nunca se puede ser neutral, por lo que se debe acoger sin juzgar, mientras el otro se deja acompañar. Como ya hemos mencionado, el ser arteterapeuta no autoriza a buscar lo inconsciente en la producción ni a interpretar.

En las producciones está muy presente la metáfora, lo poético, entendido como un universo polisémico y provocador de múltiples sentidos desde el que se articula la relación terapéutica (videoarteterapeuta-paciente-producción).

Si nos centramos en encontrar las claves que se deriven de los resultados obtenidos durante el trabajo, en muchas ocasiones no será necesario buscar en la producción de alguien aquello que se repite (para encontrar claves que nos hablen de sus preocupaciones) sino aquello que nunca está, pues por medio de la falta se puede llegar a cuestiones de mayor interés que nos aporten algún rasgo particular del otro.

También es importante sentirse capaz, una vez finalizado el trabajo, de desprenderse, desapegarse, de la producción, para poder verla desde una nueva perspectiva, llegar a analizarla como un espectador más y desde ahí continuar su evolución, para, finalmente, poder compartirla con los demás, si fuera necesario, sin tener ya sobre ella esa relación de pertenencia.

1.3.9. Modelo de análisis utilizado en sesiones de videoarteterapia.

Es muy importante para el seguimiento del trabajo del arteterapeuta tanto en supervisión como en su desarrollo personal, poder llevar un diario del grupo y de cada persona, donde se refleje su evolución en las sesiones, las hipótesis de trabajo grupales e individuales, aquellos elementos que han servido para activar y aquellos que se han desechado, etc.

Este es el esquema propuesto para la recogida de datos tras las sesiones y talleres de videoarteterapia:

- El punto de partida.
 - Cómo surge el grupo (o las sesiones).
 - Cómo me acerco al grupo (o a la persona).
 - Quiénes son / dónde están.
 - Cómo surge la propuesta.
 - Cuál es la metodología a seguir.
- Al comenzar la relación terapéutica:
 - Contextualización:



- Descripción del paciente.
- Descripción del espacio donde se desarrollan las sesiones, su duración, horario.
- Planteamiento de la propuesta de intervención:
 - Comienzo de las sesiones.
 - Idea de partida.
- Desarrollo de la intervención:
 - Sesión nº.
 - Fecha.
 - Resumen de la sesión.
 - Análisis de la sesión.
 - Problemas encontrados, dificultades, dudas, preguntas.
 - Formulación de hipótesis.
 - Modificaciones y propuestas para la siguiente sesión.
 - Orientaciones recibidas en la supervisión del caso.
- Cierre de las sesiones:
 - Sesión de cierre.
- Resumen de lo ocurrido durante las sesiones.
- Análisis general de lo ocurrido durante las sesiones.
- La atención puesta en el vídeo.
 - La relación con la cámara.
 - El proceso.
 - La producción.
 - La construcción del universo simbólico.
 - El cambio en la mirada.
 - La mirada holística.
- De cada participante/paciente/realizante.
 - La forma de recibir la propuesta, de darle forma.
 - Su lugar en el espacio.
 - Cómo se coloca ante los otros participantes, cómo se muestra.
- La posición del terapeuta.
 - Creación de la intervención.
 - La forma de plantear la propuesta, de darle forma, de hacer el seguimiento.
 - Su lugar en el espacio.
 - Cómo se coloca ante los participantes, cómo se muestra, cómo se siente.



- La supervisión.
- Comentarios a la intervención.
- Claves obtenidas durante la supervisión.
- Aplicación de las claves en las sesiones.

Una vez revisados los conceptos de arteterapia y videoarteterapia, su relación con otros términos como videoterapia, cineterapia o filmoterapia, así como sus orígenes, su situación actual y la organización de la práctica de una forma esquemática, parece el momento del encuentro de la videoarteterapia con el proceso que se da en las sesiones, de pararse a observar cómo es esa relación que se establece con la cámara, con la imagen obtenida, con el montaje de lo producido, dónde se sitúa la cámara, qué se graba con ella o dónde se encuentra la materialidad de este medio. Es el momento de adentrarnos en el siguiente capítulo: “Un trabajo en proceso y multidisciplinar: grabar, editar, visionar, proyectar.”



2. Un trabajo en proceso y multidisciplinar: grabar, visionar, editar, analizar.

2.1. La cámara en las sesiones.

“La cámara no hace más que registrar la decisión tomada por el ojo”. Henry Cartier-Bresson.

¿Qué pasaría si todos los días grabaras la misma escena? (aunque sea en condiciones similares de luz y con la misma cámara) ¿La harías siempre igual?

¿Qué pasa si todos los días ves la misma escena? ¿Las sensaciones y el resultado serían los mismos? Un pequeño gesto, un estado de ánimo, un pequeño temblor ya lo cambia todo.

Debido a su gran potencial simbólico, la cámara de vídeo no tiene por qué ser un elemento pasivo en las sesiones de arteterapia, puede pasar a ser una herramienta de creación.

La cámara tiene un ojo a través del que se mira y se graba lo que hay alrededor. Capta una realidad que acontece y nos la devuelve embotellada, encriptada, distanciada, renovada, mágica.

La reflexión a la que nos invita Marián López-Fernández desde su libro *Memoria, ausencia e identidad* se centra en este caso en el dibujo, pero guarda una íntima relación con lo que tratamos de desarrollar a lo largo de este capítulo:

“Dibujar implica observar. Observar implica tiempo, detenerse y fijar nuestra atención sobre una parcela de esa realidad que hemos elegido. Realizamos complicadas operaciones mentales en un breve espacio temporal: seleccionamos, abstraemos, convertimos un mundo en tres dimensiones, en movimiento y en color en algo bidimensional, fijo y en muchas ocasiones monocolor. La realidad ya no está allí, está aquí. El resultado no es la realidad, es nuestra experiencia sobre el hecho de contemplar la realidad. Una realidad que se transforma en acontecimiento propio a través de nuestro cuerpo: de nuestra percepción, de nuestro sistema cognitivo capaz de seleccionar, abstraer y sintetizar, y que comprende de repente, por ejemplo, cómo crece una hoja, sus complejas o aparentemente sencillas simetrías, las relaciones de proporción entre el objeto que dibujamos y su entorno, y de éste con nosotros mismos”.⁸⁹

2.1.1. Introducción: el vídeo. Darse a conocer. Conocer el mundo.

Resulta fascinante la diversidad. No estamos solos, cada persona que nos rodea muestra unas capacidades de lo más variado. Es apasionante ir dejando que cada persona, cada cuerpo, nos sorprenda, nos brinde su particular manera de moverse por el mundo y de ver la realidad.

Mostrar lo cotidiano, hacer partícipes a los demás de nuestra vida diaria, es una tarea compleja y parcial. Nunca podemos llegar a abarcar todo lo que ocurre, nuestro día a día está plagado de hechos que son imposibles de transmitir de manera íntegra en los minutos de una conversación telefónica con nuestra familia, en un álbum de fotos en internet o a través de un vídeo de cinco minutos. De esta forma solo describimos una parte mínima de lo que pasa a nuestro alrededor. Sin

⁸⁹ LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. (2011). *Memoria, ausencia e identidad. El arte como terapia*. Madrid: Eneida. p. 19.

embargo, sirven para despertar curiosidad en aquellos que nos observan o nos escuchan, hacerles partícipes de vidas diferentes, acercarlos a nuevas realidades y proporcionarles una nueva manera de ver el mundo y de enfrentarse a lo que pasa en el transcurso de su propia vida.

El sociólogo y también escritor Erving Goffman, ha sabido acercarse a través de la dramaturgia y el realismo literario a una descripción del espacio social, dentro de la sociología de la vida cotidiana.

Estudió las unidades mínimas de interacción entre las personas centrándose en grupos reducidos, diferenciándose así de la mayoría de estudios sociológicos que se habían hecho hasta el momento, siempre a gran escala.

En su obra *La presentación de la persona en la vida cotidiana*⁹⁰, Goffman utiliza la metáfora teatro/teatral, para denominar el comportamiento de las personas en una realidad determinada. Considera a las personas con un enfoque de actores dramáticos, definiendo así las actuaciones de los individuos en sus interacciones, como si de una obra de teatro se tratase.

Goffman parte de la base de que cuando nos mostramos ante otras personas intentamos generar, de forma consciente o inconsciente, una determinada impresión de quiénes somos. Para ello interpretamos el papel que queremos transmitir. Así toda interacción social es una performance creada para la audiencia.

Goffman utiliza todo tipo de términos extraídos del mundo del teatro: la acción se desarrolla en un escenario que condiciona en gran parte la obra (son muy diferentes las pautas de comportamiento en una iglesia y en una discoteca); la obra es preparada en los bastidores (backstage) (por ejemplo el espejo en el que se ensayan expresiones faciales); los actores usan para hacer más creíble su papel un vestuario y un atrezzo adecuados (Goffman usa el ejemplo de la fuerza simbólica que tienen la bata blanca y el estetoscopio en la relación entre médico y paciente).

Y es ahí, en ese gran teatro que es nuestra realidad, donde la cámara de vídeo entra en acción, la cámara y las imágenes que genera permiten a su autor observarse, conocerse y descubrir el mundo que lo rodea.

Nuestra vida, la cotidianidad, nuestro entorno, su luz, sus sonidos, los lugares ocultos y los secretos que encierran, conforman el escenario propicio si estamos dispuestos a sumergirnos en el universo de la creación.

El artista Hans Peter-Fieldman presta especial atención a esos momentos poéticos que pueden darse en la cotidianidad: “No me interesan los grandes acontecimientos de la vida. Tan solo 5 minutos del día resultan interesantes”.⁹¹

⁹⁰ GOFFMAN, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁹¹ En referencia a la pieza “Juego de sombras” de Hans Peter-Fieldman dentro de la exposición “Objetos desclasificados” Caixa Forum Barcelona. Del 12/03 a 22/08 de 2010. Frase tomada de la cartela de la obra.



2.1.2. El vídeo como medio alternativo de comunicación.

Grabarse.

Mirarse.

Ser mirado.

La cámara de vídeo es una compañera en nuestro día a día, se ha convertido en una forma habitual de comunicarnos con los demás, poco a poco nos vamos familiarizando con su uso. Cada vez son más los dispositivos que permiten obtener imágenes en movimiento, y, debido a esta gran variedad, la forma de grabar y de ver las imágenes está en constante evolución. Una muestra es el cambio de la clásica orientación horizontal de los registros en vídeo a la vertical, impensable hace unos años, ya que actualmente a la posibilidad de grabar vídeos desde cualquier teléfono móvil, se le suma la facilidad de poder compartirlos y visualizarlos desde el propio teléfono simplemente disponiendo de conexión a internet.

Todos esos instantes cotidianos compartidos encierran pequeños retratos de nuestro mundo, de nuestra forma de percibirlo, verlo y mirarlo, es una forma de decir a los demás cuál es el lugar que ocupamos, de forma ilustrativa, descriptiva, disfrazada o falseada, ya que la cámara es solo una herramienta al servicio de la persona que hay detrás.

Y eso es algo fundamental que no podemos olvidar. Tras el objetivo de la cámara hay una persona que elige un encuadre, un ritmo, una luz determinada, dispone los elementos a grabar. La cámara es un medio con el que comunicarse con los demás, que nos permite mostrar nuestra realidad desde nuestra mirada personal y subjetiva.

2.1.3. La acción de grabar.

Ya lo decía Cartier-Bresson al inicio de este capítulo: “La cámara no hace más que registrar la decisión tomada por el ojo”.

La acción la inicia la persona que está detrás del objetivo de la cámara.

¿Qué es aquello que nos impulsa a grabar? ¿Por qué tomamos ese encuadre como primer fotograma y no otro? ¿Por qué imprimimos ese ritmo a nuestros movimientos? ¿Qué enfocamos? ¿A qué nos acercamos con el zoom? ¿Qué nos hace pararnos? ¿Qué cosas pasamos por alto? ¿Seguimos un guión o simplemente una ruta aleatoria? ¿Estamos registrando algo que sucede o estamos creando algo para que suceda delante de la cámara?

Estas y otras muchas cuestiones surgen antes, durante y después de llevar a cabo la acción de grabar. Nos permiten tener una visión más completa de lo que está ocurriendo. En la acción de grabar reside uno de los ejes fundamentales de la creación en vídeo.



Y para llevar a cabo esa acción de grabar es necesario contar con una cámara de vídeo que se adapte a nuestras necesidades.

Descubramos diferentes tipos de cámaras y su posible ubicación, con el fin de profundizar en esta parte del proceso.

2.1.3.1. Tipos de cámaras.

Las cámaras para la grabación de video podemos dividir las en tres tipos: las cámaras que capturan las imágenes en una película, que se denominan cámaras cinematográficas o de cine, las que capturan las imágenes convirtiéndolas en información electrónica analógica o digital, llamadas videocámaras o de televisión y las cámaras incorporadas en los dispositivos móviles, que, pese a capturar la imagen de una forma similar a las videocámaras digitales se diferencian de aquéllas por estar incorporadas en dispositivos que no solo sirven para grabar.

Las cámaras cinematográficas. La subdivisión viene dada por el tamaño de su soporte.

- Domésticas: cámara de 8mm.
- Semiprofesional: cámara de 16mm.
- Profesional: cámara de 35 mm.

Videocámaras. La subdivisión se determina por el tamaño del sensor, lo que hará variar su precio.

- Domésticas: no poseen objetivos intercambiables ni permiten un control manual de la imagen. Cada vez se reduce más su dimensión, son de manejo sencillo. El tamaño del sensor suele ser de 1/6 o 1/4 de pulgada.
- Semiprofesionales: ofrecen gran calidad y permiten un discreto control de la imagen mediante una serie de menús electrónicos y botones situados en el cuerpo de la cámara. De mayor dimensión que las domésticas. No disponen de lentes intercambiables y sus sensores rondan un tamaño de 1/3 y 1/2 de pulgada.
- Profesionales: ofrecen una calidad óptica muy alta y permiten un control total de la imagen. Éstas sí ofrecen la posibilidad de utilizar lentes intercambiables, aunque el tamaño es considerablemente mayor por lo que se suelen adaptar al hombro del operador. Constan de tres sensores, de 2/3 de pulgada.

Las cámaras integradas en dispositivos móviles.

Son de manejo sencillo, se encuentran en diferentes dispositivos: móviles, tabletas, videoconsolas portátiles, ordenadores o cámaras de fotos. Los vídeos obtenidos son de baja calidad, pero tienen la ventaja de que son fácilmente descargables y, al ser archivos poco pesados, son mucho más manejables e incluso se pueden compartir sin utilizar cables, por medio de internet.

En las sesiones de videoarteterapia lo habitual es utilizar videocámaras digitales y, sobre todo, cámaras integradas en dispositivos móviles ya que lo que se persigue no es la calidad de un producto acabado sino poder agilizar el proceso y que no existan impedimentos técnicos. De esta forma el vídeo se presenta como una herramienta de creación accesible, económica y de fácil manejo.

2.1.3.2. Características y funciones de la cámara de vídeo digital

La calidad de una videocámara viene determinada por tres factores principalmente: calidad de la óptica, calidad del sensor y el tipo de compresión que aplique la videocámara.

Las videocámaras digitales actuales son muy sofisticadas a nivel técnico: existen verdaderas miniaturas con pantalla LCD, que además disponen de visor, compensación de contraluz, zoom óptico y digital, micrófono incorporado y habitualmente ofrecen la posibilidad de hacer fotos.

Revisaremos las funciones generales de la cámara: los objetivos, los sensores CCD, visores, micrófonos, entradas y salidas, ajustes manuales, imágenes fijas y efectos especiales, para determinar la solución que mejor se adapte a las necesidades de cada propuesta, de cada sesión y de cada paciente.

Objetivos e iluminación

Las cámaras que utilizan los aficionados tienen un objetivo integrado no intercambiable, esas son las que de forma habitual se utilizarán en las sesiones de arteterapia.

En cuanto a la iluminación, las cámaras incluyen funciones que permiten tomar imágenes nocturnas, medición de la luz existente y adaptación del objetivo para captar la mayor calidad de imagen posible.

Zoom óptico y digital

Las cámaras tienen dos tipos de zoom: óptico y digital. El zoom óptico permite ampliar el objetivo sin perder calidad o nitidez de la imagen. Cuanto mayor sea el zoom óptico de nuestra cámara, más posibilidades tendremos de enfocar paisajes, objetos o personas que se encuentran lejos. El zoom digital, sin embargo, amplía los píxeles y puede distorsionar las imágenes de forma abrupta.

Sensores y Resolución

La calidad de las películas depende del CCD (Charge Coupled Device) de la cámara. El CCD es un sensor electrónico que transforma la energía luminosa en los píxeles que conforman las imágenes. Cuanto mayor sea el número de píxeles, mayor es la resolución, y una alta resolución corresponde a una mejor calidad.

Visores y LCD (pantalla de visión)

Las cámaras actuales suelen disponer de un visor, un pequeño monitor que nos enmarca aquello



que sale en el encuadre de la cámara. La pantalla LCD tiene la misma función que un visor, pero las imágenes mostradas son más grandes.

Micrófonos y sonido de alta calidad

Para obtener un buen sonido, es fundamental atender a la colocación del micrófono. Un micrófono montado en la parte delantera garantiza una captura adecuada de los sonidos emitidos por los sujetos que se están filmando, mientras que los micrófonos instalados por encima de la videocámara suelen servir para dar una mejor calidad de sonido a los comentarios del que realiza la toma.

Configuración manual

Se pueden obtener mejores resultados de la grabación si sabemos configurar los ajustes manuales necesarios.

-Apertura: ajusta la cantidad de luz que llega al sensor de la cámara.

-Velocidad de obturación: permite aumentar o disminuir el tiempo que la cámara de vídeo precisa para grabar una imagen. Es recomendable ampliar la velocidad de obturación para obtener mejores resultados al grabar elementos en movimiento.

-Balance de blancos (White Balance, WB): permite ajustar el brillo de los colores luz: rojo, verde y azul (RGB), de esta forma, la parte más brillante de la imagen aparecerá como color blanco, y la menos brillante como negro. Todas las cámaras digitales disponen de balance de blancos automático, aunque también se puede medir de forma manual.

-La estabilización de imagen: permite ajustar el parpadeo causado por el viento o por la cámara en movimiento para conseguir grabaciones más estables, especialmente cuando se utiliza el zoom para primeros planos.

Las cámaras de vídeo estándar también proporcionan efectos especiales y diferentes opciones de configuración:

Decoloración: oscurecimiento gradual, a menudo se utiliza para cambiar la escena.

Mosaico: una imagen dividida en cuadrados.

Sepia: elimina el color y añade tonos marrones para crear un efecto “envejecido”.

Titulación: permite crear títulos, subtítulos y comentarios en la pantalla.

Fecha / hora: registra información sobre la fecha y hora en la parte superior de un vídeo.

Escena nocturna: permite grabar películas en la oscuridad, aunque las imágenes cambian de color a verde.

Veremos más en profundidad los efectos que se pueden incorporar al vídeo en el tema 2.3, al hablar de la edición.

2.1.3.3. Objetos adaptados.

Una de las particularidades del proceso de grabación es que la cámara no puede ser utilizada por todo el mundo de la misma manera. Los útiles de grabación han de ser adaptados a la persona con la que se trabaja.

La cámara está hecha para diestros y, aunque es ligera y parece fácilmente manejable, la “perfección en el manejo” que nos hace creer que no existe un ser humano tras la cámara, y que por tanto nos lleva al engaño de la objetividad, requiere de personas con total dominio de su cuerpo, que no tiemblen ni cojeen, que sean capaces de sostenerse por sí mismas.

Esta “perfección en el manejo”, no es lo que persigue la videoarteterapia, la intención es que la persona pueda encontrar su propia expresión y, por supuesto, el hecho de que se note su temblor, su cojera o su desplazamiento en silla de ruedas acentúa esa subjetividad, siempre que sea algo pretendido por el paciente durante la grabación.

Cada paciente que nos encontremos tendrá unas capacidades muy diversas, por lo que no es posible encontrar una fórmula precisa que permita el fácil manejo del dispositivo.

Es por ello que el uso de la mano para coger la cámara es solo una opción más, ya que la ubicación de la cámara cuenta con tantas posibilidades como la imaginación del paciente le permita.

Cuerpo y máquina, como una extensión o prótesis, se han de fundir para conseguir que la cámara no sea un enemigo molesto sino un nuevo ojo desde el que percibir y captar la realidad. Hay que hacer de la cámara una cómplice y de lo grabado con ella un territorio nuevo por descubrir. El viaje de la cámara de vídeo por el cuerpo, su cambio de ubicación, enriquecen el acto de grabar y confieren a la imagen resultante nuevas características que permiten a la persona encontrarse con una nueva realidad que incorporar a su proceso creativo.

Es posible servirse del cuerpo como herramienta de creación con la que poder trabajar. A partir de ahí se descubre que no ponerse barreras ayuda a liberarse. Pero a su vez se puede ver que ponerse barreras abre nuevos caminos hacia la experimentación.

Por ejemplo, poner algún límite físico (usar la cámara con la mano izquierda o montado en una silla de ruedas) hace que el paciente busque nuevas vías, que huyas de tus límites, que te desates de las rutinas de realización.

Existen cámaras cada vez más populares, fácilmente adaptables, ligeras y de pequeño tamaño, que surgieron para permitir a los usuarios utilizarlas sin ocupar sus manos y así poder grabar distintas actividades como surf, buceo, deportes de riesgo o viajes. También se han convertido en grandes aliadas en las sesiones de videoarteterapia, ya que cuentan con muchos instrumentos que permiten incorporar la cámara a cualquier parte del cuerpo: diferentes arneses para la cabeza y el pecho y

adhesivos para ubicar la cámara en elementos externos como una silla de ruedas, un casco, una rodillera o un punto fijo en la habitación.

A lo largo del capítulo 5 hablaremos de diferentes casos prácticos, en algunos de ellos, sus protagonistas han nacido con enfermedades que, a nivel físico, los convierten en personas dependientes, ya sea precisando ayudas puntuales o por una incapacidad total para realizar las tareas de la vida diaria. Veremos en cada caso cómo hemos podido adaptar la cámara de vídeo a su cuerpo y a su intención. En muchas ocasiones nos hemos encontrado recelo y negación, pero poco a poco cada uno de los participantes en las sesiones fue descubriendo el lugar que podía ocupar la cámara de vídeo en su cuerpo.

También podremos ver, a través de la descripción de la práctica, cómo la cámara utilizada desde distintos puntos del cuerpo, exista o no algún tipo de discapacidad física, abre nuevas vías de creación, ofrece al paciente nuevas visiones de la realidad y, a partir de ellas, le abre el camino para poder continuar su producción.

2.1.4. Modos de ver: aspectos que afectan a la manera de ver, percibir y mirar el mundo.

¿Qué pasaría si...

...viéramos el mundo a la altura de una persona en silla de ruedas?

...nuestro mundo estuviera siempre borroso?

...nos encontraríamos por primera vez ante una cámara de vídeo?

Nos acercaremos ahora a los modos de ver, realizando una introducción de aquello que trataremos de forma pormenorizada en los capítulos 3 y 4.

Comenzaremos con las palabras que John Berger utiliza para presentar el mundo de la visión en su libro “Modos de ver”.

“La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar. (...) Pero el hecho de que la vista llegue antes que el habla, y que las palabras nunca cubran por completo la función de la vista, no implica que ésta sea una pura reacción mecánica a ciertos estímulos. (Sólo cabe pensar de esta manera si aislamos una pequeña parte del proceso, la que afecta a la retina). Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Tocar algo es situarse en relación con ello. (Cierren los ojos, muévanse por la habitación y observen cómo la facultad del tacto es una forma estática y limitada de visión). Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.

Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible”⁹²

⁹² BERGER, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 5

Muchas veces el problema de la vista es que nos solemos creer que es el principal de los sentidos. El texto de Berger menciona que “la facultad del tacto es una forma estática y limitada de visión”, en él explica que, tocando los objetos de una habitación sin abrir los ojos, podemos tener una experiencia visual, aunque limitada. Pero existen otros muchos estudios, como el que presentamos, que se centran en la integración de todos los sentidos, atendiendo a cómo a través de las imágenes, podemos despertar el resto de los sentidos y de esta forma conocer el tacto, el olor o el sabor de lo que tenemos en el visor sin necesidad de haberlo presenciado en realidad, combinando conocimiento e imaginación, teniendo así una experiencia más plena que si solo nos limitamos a ver y escuchar.

Nuestra percepción y, por tanto, nuestra mirada, es mucho más que un cuerpo o unos conocimientos, está en continuo cambio, en continua búsqueda y en íntima relación con el resto de nuestros sentidos y capacidades. El día a día nos hace conscientes de lo condicionados que podemos llegar a estar por nuestra cultura, nuestras capacidades, nuestra formación, nuestro sexo.

Nos creamos un universo personal en el que vivimos confortables, decoramos nuestra casa, decidimos cuál es la colonia que nos gusta, cocinamos aquello que nos sabe bien.

Pero todo ese universo que nos hemos creado puede cambiar de un día para otro.

Jean-Dominique Bauby era redactor jefe de la revista Elle, llevaba una vida de éxito, rodeado de lujo.

Escribe *La escafandra y la mariposa* desde su nueva situación. Después de un grave accidente cardiovascular se despierta del coma completamente paralizado, en lo que se denomina “síndrome del cautiverio”, lo que le provoca una parálisis completa, un encierro en su propio cuerpo. Solo puede ver por uno de sus ojos y el único movimiento que produce su cuerpo es el del guiño de ese ojo.

Sus capacidades mentales y sus recuerdos están intactos. Aprende una nueva manera de comunicación a partir de la cual realiza un libro de experiencia vital, de superación y de lucha en el que Julian Schnabel se basa para realizar en el año 2007 la película del mismo nombre que el libro.

La escafandra y la mariposa lleva por subtítulo: *Un sobrecogedor testimonio sobre los límites de la naturaleza humana.*

Tanto su lectura como el posterior visionado de la película son un gran ejemplo de cómo mostrar la limitación, de cómo saber captar las sensaciones de un cuerpo atrapado en sí mismo y hacerlas llegar al espectador.

Como ejemplo un capítulo en el que relata la dureza de ver tu

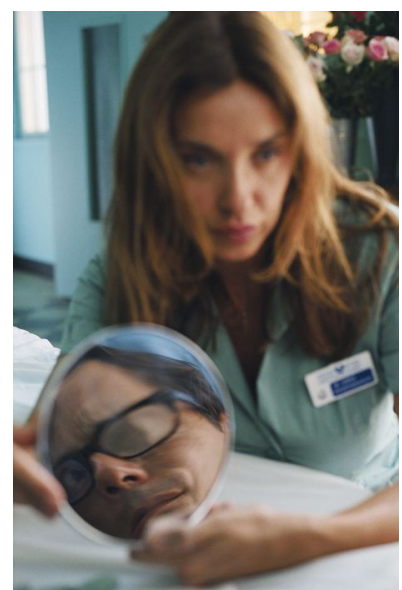


Imagen 3. “La escafandra y la mariposa”.
Julian Schnabel

propia imagen y no reconocerte.

Jean-Dominique Bauby explica la primera vez que se ve en el espejo después del coma:

“Una extraña euforia se apoderó de mí. No sólo me hallaba exiliado, mudo, medio sordo, privado de todos los placeres y reducido a una existencia de medusa, sino que además resultaba horrible de ver”.⁹³

La película es un gran ejemplo de subjetividad y juego de la percepción ya que hay un personaje tras la cámara que no puedes ver, que está “encerrado” en su cuerpo, por ello tiene una dependencia absoluta de los demás.

Al abrir los ojos, Jean-Dominique se descubre en una nueva realidad, podemos oír sus pensamientos, te hace sentir parte del juego de la percepción.

“La imaginación y la memoria son las dos únicas vías para escapar de mi escafandra”

“Los dos somos presos del síndrome de cautiverio”

“Toda mi vida está aquí, una eterna repetición”⁹⁴

Ves la película desde sus ojos y no sólo porque esté narrada en primera persona sino porque la cámara es como si fuera su ojo izquierdo.

En un caso como el que describimos, la existencia del arte (la escritura), le ofrece al protagonista la posibilidad de reinventar el mundo que tiene a su alrededor, lo cual resulta fundamental para su existencia.

Día a día nos vemos inmersos, no de forma tan drástica y dramática, en situaciones que nos hacen replantearnos nuestra mirada, nos invitan a dibujar de nuevo nuestro universo. Puede ser muy sutil, pero de esa sutileza nace la posibilidad de darnos cuenta de que aquello que percibimos, nuestro modo de ver el mundo, es el que condiciona nuestras acciones, nuestras emociones y, en definitiva, nuestra forma de estar en el mundo.

Al referirnos a “modos de ver” no estamos hablando solo del órgano de la vista sino al modo de acercarse a las cosas, de percibir, sentir e interpretar el mundo que nos rodea.

Es por ello que lo que se trata de fomentar a la hora de tomar la cámara como herramienta de creación es que olvidemos nuestras habituales formas de ver, percibir y mirar el mundo y por tanto de entenderlo y nos abramos a miles de posibilidades nuevas. Estas propuestas de cambio pueden venir desde lo físico, como ya hemos mencionado, utilizando la mano izquierda para grabar o situando la cámara en el abdomen, pero el videoarteterapeuta también puede ofrecer al paciente nuevas

⁹³ BAUBY, J.D. (2008). *La escafandra y la mariposa*. Barcelona: Ed. Bronce. 1er. (1997) p.43

⁹⁴ Frases extraídas de la película basada en la vida de Jean-Dominique Bauby, “La escafandra y la mariposa” (2007)



perspectivas desde el terreno cultural o desde el conductual, tomando esas nuevas perspectivas como punto de partida a la hora de ponerse a grabar.

2.1.4.1. Los sentidos del paciente.

Cada persona percibe un espectro de la realidad muy limitado y, a partir de él, se crea su mapa del mundo.

Mientras vamos dibujando este mapa de nuestra realidad, muchos filtros nos impiden que la información llegue completa. El principal de esos filtros lo representan los sentidos, nuestra ventana al mundo.

La vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto son importantes para poder llevar a cabo una vida plena. Las distintas repercusiones que puede tener la ausencia o el mal funcionamiento de nuestros sentidos se valoran de forma muy diferente.

Todos asumimos que nuestra visión y nuestra audición se irán deteriorando con el tiempo. El sentido del gusto crece con nosotros, cambia, nos vamos acercando a nuevos sabores que agitan todo nuestro recorrido anterior por el mundo del sabor, nuestras papilas gustativas son un gran estimulante de la percepción. Tacto y olfato son muy diferentes en cada uno de nosotros y podríamos decir que son los sentidos que habitualmente quedan en un segundo plano, aunque son fundamentales.

Imaginemos ahora cómo podría ser la percepción del mundo para alguien ciego, o sordo, o que pase toda su vida en una silla de ruedas. El dibujo de su mapa del mundo cambiará por completo y es realmente enriquecedor tener acceso a los mapas que cada persona nos puede ofrecer.

Cuando hablamos de percepción y pensamiento existen diferentes posibilidades de recibir la información que nos llega del exterior. Puede haber personas que se centren más en lo visual o en lo auditivo o quizá en aquella información que llega por el resto de sentidos.

Los estímulos siempre se nos presentan de manera desestructurada y cada uno de nosotros, aunque saquemos un poco de partido a cada una de esas percepciones, desarrollamos una como prioritaria para procesar la información.

Lo que está claro es que nuestros sentidos nos hacen únicos, la combinación de nuestra forma de percibir, de sentir o de oler, sumada a nuestro gusto y nuestro oído hacen a cada uno de nosotros especial. Nunca llegaremos a saber si la persona que tenemos en frente está teniendo la misma sensación al comer un plato de comida, ante una caricia o al oler una flor. Esa singularidad y la posibilidad de explorarla nos abre a un mundo nuevo de descubrimiento de nuestro propio cuerpo y de sus modos de percibir a través de los sentidos.

Otro de nuestros filtros de la realidad nos lo da el lenguaje. Cuando le pones nombre a algo, comienza



a existir. No se suelen tener en cuenta los matices que engloba un término genérico, como por ejemplo la cantidad de colores que encierra un prado, mientras nos limitemos y lo denominemos simplemente verde.

La cuestión es que, llegue por donde llegue, la información entra en nuestro cerebro de manera no lineal y es al contarla o escribirla como le vamos dando forma y la convertimos en una secuencia ordenada.

Todos los sentidos se ponen en juego en las sesiones de videoarteterapia, parece muy clara la presencia de la vista y el oído, pero gusto, tacto y olfato pueden ser potentes estimuladores para ponerse a grabar, un olor puede inspirarnos una imagen o una imagen, como comentábamos al principio de este tema, puede ser la excusa para trabajar sobre cómo imaginamos su textura.

Describiremos en el capítulo 5 diferentes casos de personas con parálisis cerebral que tienen problemas de concentración y de coordinación ojo-mano. Es por ello que muchas personas con parálisis cerebral dedican gran parte de su energía en mantener el control de su cuerpo y sus movimientos y les queda muy poca para dedicarla a tareas visuales, por lo que la capacidad para percibir está alterada. El resto de sentidos juegan un papel determinante en su percepción y será muy interesante analizar si se aprecia alguna diferencia en la forma de grabar o en las imágenes recogidas cuando el resto de los sentidos pueden llegar a tener un papel tan importante como el de la visión.

2.1.4.2. La perspectiva de la cámara.

El movimiento de la cámara se obtiene a partir de su propia rotación sin que se desplace, con desplazamiento o combinando ambos procedimientos.

La cámara de vídeo realiza dos movimientos básicos:

Los giros, serían las panorámicas.

Las traslaciones, llamados travellings.

El lenguaje cinematográfico es muy poco permeable en estas cuestiones, encasillando y nombrando cada una de las formas de tomar un plano determinado y asumiendo cuál es la sensación del espectador ante dichos planos.

El videoarte y la videoarteterapia se sirven de la existencia de toda esta cultura visual, con su nomenclatura y sus convenciones, para subvertirla, jugar con ella, buscar nuevas alternativas, explorar con la cámara, con el ojo y con su particular perspectiva.

La cámara y el cuerpo son grandes aliados que nos permiten trabajar la perspectiva de la cámara.

Las perspectivas de la cámara y los parámetros compositivos del lenguaje audiovisual los veremos más en detalle en el punto “2.2. La materia intangible”, donde se estudiará todo aquello que caracteriza al lenguaje audiovisual.

Quedémonos, como conclusión de esta revisión por los modos de ver, con esta reflexión de Hannah Hoch:

“Quiero mostrar que lo pequeño puede ser también grande, y lo grande pequeño; solo cambia el punto de vista desde el que juzgamos y todo concepto pierde su validez. Deseo seguir formulando la advertencia de que, aparte de tu concepción y tu opinión, y las mías, existen millones y millones de otros modos de ver legítimos”⁹⁵



Imagen 4. “Equilibrio”. Hannah Hoch.



Imagen 5. “A partir de un museo etnográfico”. Hannah Hoch.

2.1.5. Modos de hacer.

¿Qué pasaría si...

...nuestro mundo siempre se balanceara?

...no pudiéramos utilizar la mano para grabar?

Como ya hemos visto, existen muchas posibilidades para tomar la cámara y empezar a grabar y múltiples alternativas para continuar el proceso de grabación e irle incorporando alicientes.

Hay dos elementos motores, que nos ponen en marcha de una manera casi instantánea, lo lúdico y todo aquello que conlleva una implicación personal.

El juego es una gran herramienta para la motivación y para utilizarlo como punto de partida de las propuestas.

Es posible tomar diferentes tipos de juego para la grabación:

-Azar: posibilitar que el azar actúe, por ejemplo, haciendo sonar una alarma cada minuto y, mientras está sonando, tomar imágenes y, en cuanto pare, darle al pause.

⁹⁵ Texto reproducido en el catálogo: HÖCH, H. (1929). *Fotomontagen, Gemälde, Aquarellen*. Colonia: Du Mont buchverlag.



-Juego de roles: tomar un rol determinado, un personaje distinto a uno mismo desde el que grabar, incluso disfrazarse como ese personaje y tener una misión concreta.

-Cooperación y competencia: si se trata de un grupo de trabajo, la consigna podría ser hacer una carrera o jugar a algún juego popular, tomando imágenes con la cámara durante el desarrollo del juego.

-Vértigo: tomar imágenes desde una noria, una montaña rusa o mientras se practica algún deporte de riesgo para luego ser utilizadas durante la sesión.⁹⁶

También podemos utilizar elementos de la biografía del paciente:

Partir de un recuerdo, una fotografía, un objeto perdido, un sueño, una visualización, una canción de la infancia.

Imaginemos ahora posibles propuestas a la hora de ponerse a grabar que permiten alterar y ampliar nuestro modo de hacer:

-Desde lo corporal: situar la cámara en diferentes puntos del cuerpo, grabar a la pata coja, grabar reptando, grabar mientras se baila.

-Desde lo cultural: grabar cuando quieras usar el pause y poner en pausa cuando quieras grabar (grabar “erróneamente”).

-Desde lo conductual: partir de un estado de ánimo en concreto para comenzar a grabar (desde el enfado, la alegría, el cansancio, etc.).

-Desde lo conceptual: siendo descriptivo, grabando todo con mucho detalle, siendo narrativo, imaginando la historia que se puede estar dando tras una ventana, desde una perspectiva fenomenológica (el paciente explica todo lo que está pasando alrededor o todo lo que le está pasando mientras graba).

2.1.5.1. La cámara como herramienta de creación.

¿Qué pasaría si...

...grabáramos sin observar desde el visor lo que queda registrado y lo que no?

...quisiéramos usar la mano izquierda para grabar?

...utilizáramos diferentes partes del cuerpo para ubicar la cámara?

Con la aparición de la fotografía, la pintura comenzó a cuestionarse su lugar y las funciones que hasta ese momento tenía en el mundo del arte y para la sociedad de la época, lo mismo ocurrió con el teatro tras la aparición del cine. Asimismo, la aparición del vídeo y su utilización como

⁹⁶ Tipos de juego enumerados por Roger Callois: los juegos de azar, de roles, de competición y de vértigo.

forma expresiva del arte en las últimas décadas, ha abierto la posibilidad de una nueva mirada hacia las artes visuales, siendo el vídeo una nueva forma de crear, llena de posibilidades formales y conceptuales.

El cine de vanguardia o experimental comenzó a realizar exploraciones con la imagen en movimiento, huyendo de las convenciones impuestas por el lenguaje cinematográfico (veremos con más detalle las diferencias entre el cine experimental y las convenciones del cine clásico en el epígrafe 2.3, al hablar del montaje), pero el vídeo va más allá, un gran número de artistas utilizan el videoarte como lenguaje expresivo en su obra.

La principal aportación del vídeo como disciplina artística ha sido el movimiento. Ha brindado a los artistas la posibilidad de representar el espacio, el tiempo y el cambio.

Durante las sesiones de videoarteterapia, el trabajo con la cámara de vídeo se convierte en un juego. Un juego con la imagen que el paciente tiene del mundo. Un juego con la mirada que le devuelve la cámara de vídeo. Un juego con la mirada de los otros.

Se intenta, por tanto, a partir de este juego, dar lugar a diferentes historias de lo íntimo, superponer los movimientos, los diferentes vídeos y los personajes, sin necesidad de hablar de uno mismo o de grabarse. Que nuestro movimiento, nuestra sensibilidad, nuestros intereses y el mundo que nos rodea sean los protagonistas del proceso de creación.

La cámara de vídeo es una herramienta más de creación, no solo audiovisual sino también plástica, representa una forma diferente de mostrar lo que tenemos alrededor, de dar a conocer nuestro punto de vista sobre lo que vemos a diario, es generador de nuevos mundos y de nuevas experiencias, de nuevas formas de organizar nuestro mundo, nuestra visión, nuestros intereses.

Una herramienta plástica es un medio que permite crear imágenes y objetos por lo que la cámara no puede quedarse fuera de esta definición, al igual que el pincel, el torno o la gubia, permite al cuerpo, especialmente a la mano y al ojo, dirigirla.

Significa esto, por tanto, que la cámara de vídeo es un medio alternativo a la hora de comunicarnos y de crear. Conocer su manejo es importante, pero más importante es ir descubriendo todo su potencial, no solo a nivel técnico sino a nivel creativo.

El videoarteterapeuta realiza un acompañamiento utilizando el lenguaje audiovisual como medio de comunicación con el paciente. Lanzando propuestas para posibilitar que el paciente se encuentre con el vídeo sin miedo, dispuesto a experimentar y a utilizar esta forma de expresión artística para llegar a un conocimiento más profundo de sí mismo y de todo lo que le rodea.

El uso de la cámara puede otorgar la posibilidad de una liberación, ampliando la capacidad del individuo, a través de una nueva manera de enfrentarse a la creación y a la observación del mundo.



La mirada con la que observamos el mundo y la que el mundo nos devuelve juegan un papel fundamental en el uso del vídeo. Desde dónde nos colocamos, pasando por los cambios de perspectiva, hasta llegar a una evolución en nuestra forma de grabar, para así disponer de nuevas formas de observar la realidad, nuevos ángulos, nuevos encuentros.

La cámara y lo que grabamos con ella son casi siempre el punto de partida de un proceso en el que las imágenes experimentan cambios, evolucionan, se ralentizan, se difuminan y viven encuentros sorprendentes.

El acto de grabar nos invita a reflexionar sobre la perspectiva con la que se ven las cosas y el inesperado encuentro con la realidad modificada.

Comienza, desde el propio acto de grabación, a ponerse en juego la importancia de la mirada y el interés que tiene estar atentos a su evolución.

2.1.5.1.1. La propuesta o punto de partida.

En las sesiones de videoarteterapia el acto de comenzar a grabar suele venir dado por una propuesta del videoarteterapeuta o del punto de partida que da la sesión anterior. Existen muchos puntos de partida posibles. Hemos visto durante este capítulo algunas formas diferentes de proponer el inicio de la grabación que posibilitan a los pacientes el continuo cuestionamiento de lo que les rodea.

El videoarteterapeuta puede utilizar las propuestas para estimular ese inicio, ya que encontrarse con la cámara pero sin una propuesta es como estar ante un lienzo en blanco.

Algunas propuestas posibles:

- Partir de un texto, un guión, una frase.
- Tomar una imagen como punto de partida.
- La ubicación de la cámara: lanzar la propuesta de situar la cámara en diferentes partes del cuerpo.
- Utilizar algún elemento de la biografía del paciente: tomar un recuerdo, un objeto perdido, un sueño.

Además, el vídeo es fácilmente combinable, tal y como describíamos en el punto 1.3.6, con otras artes, como el teatro, la música o la danza, por lo que las propuestas de partida pueden servirse de dicha combinación, ya que es posible grabar mientras pintas, bailas, cantas o tocas un instrumento y tomar luego esas imágenes para iniciar un proceso de videocreación a lo largo de las sesiones.

2.1.5.1.2. Selección de la cámara.

Como ya hemos visto en los epígrafes anteriores existen gran cantidad de cámaras, accesorios y objetos adaptados.

La propuesta y el paciente determinarán cuál se utiliza en cada momento.

Si nos inclinamos por proponer el uso de la cámara en el cuerpo, trataremos de seleccionar cámaras manejables, pequeñas, que se puedan enganchar fácilmente a la parte del cuerpo que elijamos y que permitan al paciente moverse con facilidad.

Si la intención es fijar la cámara en un lugar determinado y que algo ocurra ante ella, lo más sencillo es utilizar un trípode o cualquier otro tipo de soporte.

Todo este proceso de toma de decisiones para la selección de la cámara y el lugar donde ubicarla suele ser del paciente, es su proceso de creación y, como tal, dispone de total libertad para probar, investigar, familiarizarse y decidir cuál es la cámara que mejor le conviene en cada momento.

2.1.5.1.3. Selección de dónde, cómo, cuándo, qué.

Una vez que el paciente dispone de la cámara con la que va a trabajar y una propuesta o punto de partida, es el momento de encenderla y fijar la mirada (la suya y de forma paralela la de la cámara) en ese primer fotograma, el que marcará el inicio del recorrido.

Para poder obtener ese primer fotograma, es importante prestar atención al “dónde”, que se refiere tanto a la propia ubicación de la cámara en el cuerpo, como al espacio de partida para comenzar la grabación, que habitualmente viene determinado por esa primera propuesta (veremos diferentes ejemplos durante la descripción de la práctica en el capítulo 5.2.2).

Después atenderemos al “cómo”, que se centra en el manejo de la cámara, sus reglas, la técnica empleada, la angulación, el encuadre, la altura y la movilidad del paciente, entre otras cuestiones.

En lo relativo a “cuándo”, es el tiempo el factor a tener en cuenta y, por tanto, todo lo que implica: la cantidad de tiempo utilizada para ponerse en marcha y disponerse a grabar, la selección del momento del día o de la noche, los minutos o las horas destinadas a realizar la grabación, etc.

Mientras que el resto de factores pueden venir determinados por la hora en la que se realizan las sesiones, el tipo de cámara con que se cuenta o las condiciones físicas del paciente. Este último, el “qué”, es el espacio de la subjetividad, de la elección del tema, decidiendo qué es lo que aparece en plano y qué se queda fuera, aplicando un ritmo concreto, acercándose y alejándose de los objetos y de las personas, es el momento en que el paciente comienza a trazar un recorrido personal por el universo de la videocreación.



Como hemos visto, a la hora de coger la cámara y grabar, hay muchos elementos que nos darán pistas de los recursos utilizados por el paciente. De esta forma, podremos percibir los detalles que nos ayudan a tirar del hilo, y así poder introducir pequeños cambios en las propuestas que permitan huir de las repeticiones y los clichés que se puedan encontrar asociados a la imagen recogida por la cámara de vídeo, para comenzar a crear un universo propio, rico en elementos que posibiliten la evolución de la forma primera.

Y para que esa evolución pueda producirse, tras finalizar el acto de grabar, llega el momento de observar lo grabado, de sorprendernos con lo que vemos, por lo rápido o lo lento que pasan las cosas, por lo diferentes o por lo parecidas que son a como las vivimos en el momento de grabarlas, por la aparición del error y también el descubrimiento de instantes mágicos que habían pasado inadvertidos en un primer momento.



2.2. La materia intangible: características de la imagen en movimiento y del audio.

En un viaje tomo imágenes, notas, compro recuerdos, cuento lo que ha pasado. Aunque viajemos acompañados esa experiencia será completamente diferente ya que cada uno registra la realidad vivida desde su subjetividad.

Los recuerdos de viaje, lo que escribo, lo que fotografío, puede ir transformando la idea que tengo sobre la experiencia vivida en la medida en que diferentes factores cambian mi mirada hacia eso que he vivido, realizado, captado.

La persona nunca es un simple observador objetivo. Somos sujetos y, como tal, subjetivos. Las decisiones pueden ser azarosas o milimétricamente planificadas pero nunca carentes de subjetividad, de valores íntimamente ligados con lo humano.

Mucho se ha analizado sobre la imagen generada por la cámara de vídeo, desde su aparición, ya que ha puesto de relieve la existencia del tiempo expandido⁹⁷ en la obra de arte, además de cuestionar la distancia que puede haber entre lo representado y la realidad, permitiéndonos de esta forma explorar los límites de la representación.

Algunas de las características a tener en cuenta al hablar de la imagen en movimiento son la luz, el espacio, el enfoque, la cercanía a lo grabado, el factor tiempo, la velocidad, el encuadre, lo que se repite, lo que aparece en la escena y lo que se excluye, el tono, el brillo y el contraste.

Si nos centramos en el sonido podemos pensar en su intensidad, su vibración, la intencionalidad a la hora de captarlo, su contraposición a la imagen, la importancia que tiene para el conjunto, su fuerza expresiva, su procedencia (voces, sonidos de objetos, de la naturaleza).

Es importante tener en cuenta también el lugar donde se reproduce la imagen: visor de la cámara, televisión, pantalla de cine, ordenador, pared, sala (abarcándolo todo).

Todo ello interviene en el proceso de creación audiovisual.

Pero dentro de ese poder que tienen imagen y sonido, algo nos lleva a pensar que no serían nada sin la mirada que les devolvemos.

Una mirada amplificadora, que no busca lo mismo a cada paso, que se detiene y selecciona, que intuye elementos que antes no vio, que introduce nuevas lecturas al discurso audiovisual.

2.2.1. La ilusión del movimiento.

Cuando el ojo recibe estímulos luminosos en la retina, en ésta se produce una impresión.

⁹⁷ Tiempo expandido es un concepto utilizado en los escritos de José Luis Brea.



Esta impresión no desaparece inmediatamente después de acabar el estímulo, sino que persiste aproximadamente durante 1/5 de segundo antes de borrarse gradualmente.

Por eso, al visualizar de forma sucesiva e intermitente imágenes fijas, cada una de ellas persiste suficiente tiempo en la retina para que se encadene con la siguiente. El resultado es la ilusión del movimiento.

Hay ciertas características fundamentales que nos darán pistas a la hora de analizar el tipo de imagen que observamos: la luz, el espacio y el color.

La luz

La iluminación puede ser directa, cuando hay un foco de emisión definido y llega sin obstáculos (el sol, un flash) o difusa o indirecta, cuando se utiliza algún tipo de filtro u objeto difusor (como la luz rebotada).

Tipos de iluminación

Dramática: para generar unas emociones determinadas.

Frontal: produce un efecto de aplanamiento al eliminar prácticamente las sombras.

Lateral: produce un contraste acusado entre las partes iluminadas y las que no lo están. El problema es la falta de detalle.

Contraluz: desde la parte posterior de la persona o el espacio. Puede dar efectos muy artísticos.

Cenital: desde arriba, solo da volumen en la parte de arriba, consigue efectos dramáticos.

Luz baja: desde la parte inferior, produce una sensación de misterio y dramatismo.

3/4: la más utilizada para la descripción de objetos, a 45° en diagonal al objeto.

En iluminación se suelen utilizar diferentes focos de luz que se contrarrestan.

El espacio

Puede tratarse de espacios abiertos o cerrados, vacíos o poblados, partes o conjuntos, reales, ficticios, soñados o imaginados, virtuales, simbólicos, abstractos, concretos, interiores, exteriores, habitados, amueblados, despoblados, vacíos, pueden ser espacios íntimos, personales o grupales.

El color

La síntesis aditiva se produce por medio de luces (en el monitor de nuestro ordenador, en el cine, la televisión, etc.) y tiene como colores primarios, el rojo, el verde y el azul (RGB) que, al fusionarse, crean y componen la luz blanca. Las mezclas parciales de estas luces dan origen a la mayoría de los

colores del espectro visible.

Hay un concepto muy importante cuando se utiliza luz blanca (como es el caso del audiovisual) y es el de la temperatura del color, que podría definirse como la sensación que percibe el ojo humano ante una luz, siendo cálida si predomina el color ámbar o fría si predomina el azul.

Desde el plano formal existen:

Colores fríos: gama de azules, verdes y violetas. Son aquellos colores que asociamos con el agua, al hielo o la luz de la luna.

Colores cálidos: gama de amarillos, naranjas y rojos. Son aquellos con una sensación térmica subjetiva de calor.

Los colores cálidos contrastan y complementan los colores fríos.

En el plano subjetivo: cada color se utiliza para expresar o generar estados de ánimo, basados en las teorías del color y en los códigos establecidos en cada cultura. Esto ocurre por ejemplo con el color que representa la muerte y el luto, en el Antiguo Egipto y la Roma clásica ese color era el rojo, actualmente hay culturas como la occidental, que utilizan el negro, mientras que en otros lugares, como China, Japón y muchos países budistas e islámicos, el blanco es el color del duelo. Es por ello que cuando se introduce el color como elemento simbólico se debería tener muy claro lo relevante que es el aspecto cultural, ya que cada persona con la que trabajamos puede dar una connotación distinta a las imágenes que visualiza.

2.2.2. El lenguaje audiovisual. Parámetros compositivos.

El lenguaje audiovisual, si lo analizamos desde una perspectiva cinematográfica, es riguroso per se. Es importante conocer esa estructura básica, la utilizada desde los inicios de la imagen en movimiento, para después atender a las formas que se han adoptado para subvertir y reinventar las reglas establecidas en el discurso cinematográfico, sobre todo por parte del videoarte. Por tanto, además de conocer esos parámetros compositivos realizaremos un primer acercamiento a la forma de utilizar el lenguaje audiovisual desde el videoarte, aunque lo trataremos más en profundidad al analizar los diferentes tipos de montaje en el tema 2.3.

Los elementos esenciales del lenguaje cinematográfico son: espacio, ritmo, tiempo, escala, luz, movimiento, sonido, tono y color, estructura narrativa y ángulos.

-Espacio fílmico: al montar los diversos fragmentos nos da una sensación de acción unitaria. Nunca es real, crea espacio, tiempo y movimiento similar a la realidad, pero nunca es real, es creador y modificador del universo y su realidad.

-Ritmo fílmico: sensación producida por la repetición de elementos icónicos en cada plano, escena



y secuencia durante un mismo o en distintos tiempos.

-El ritmo es una impresión dinámica conforme a la cronología impuesta por el contenido del film y depende de :

- La duración de los planos.
- Las intensidades dramáticas.
- El montaje.

El ritmo se compone de:

- El visual, interno o externo (de la imagen).
- El auditivo (el sonido).
- El narrativo (representado por el desarrollo de la acción, el encuadre)

-Tiempo filmico: es diferente al real, aunque pretende una representación del tiempo real. Variable, no necesariamente lineal, se puede acelerar o invertir, según el tema o la escena.

-Escala fílmica: determinada por el tamaño del objeto y la distancia entre éste y la cámara (escala real) y el objetivo usado (escala óptica).

-Escala real:

- Gran plano general: la figura humana es casi siempre imperceptible.
- Plano general: para describir, abarcar una visión general, la figura si la puedes ver.
- Plano de conjunto: valor narrativo y/o dramático y descriptivo, expresión y situación de los personajes.
- Plano entero: intención narrativa, capta el cuerpo entero de una persona o de un grupo de personas.
- Plano medio-largo o americano: de rodillas a cabeza, narra la escena.
- Plano medio corto o busto: analizar, de pecho a cabeza. Trata de ir adentrándose en el aspecto psicológico del personaje.
- Primer plano: de hombros a cabeza, pretende analizar.
- Primerísimo plano: de barbilla a frente, para adentrarse en lo más profundo del personaje.
- Plano detalle: se emplea para analizar un aspecto muy concreto de un objeto o personaje.
- Plano particular: presenta, muestra, partes del cuerpo concretas, con una finalidad muy estética.

-Escala óptica (objetivo utilizado):

- Gran angular: dota a la escena de una gran profundidad.
- Teleobjetivo: muy de cerca.
- Normal: distancia y campo visual medio.

-Luz. Condicionantes:

Movimiento de actores y objetos en escena.



Continuidad de la luz en la sucesión de planos.

Rapidez de la sucesión de planos.

Características:

-Natural/Artificial.

-Difusa/directa.

-Por la dirección: cenital (desde arriba), enfática (desde abajo), lateral (de costado), frontal y contraluz.

-Movimiento fílmico:

Define y constituye el cine, es lo que lo diferencia de las otras artes.

Tipos:

-Interno: en el propio encuadre, cámara inmóvil o en el movimiento de la cámara.

-Traslación: cámara se mueve, vertical, lateral (travelling), circular, divergente o de profundidad.

-Rotación: gira en torno a ejes imaginarios que pasan por el centro de la cámara.

-Panorámica: horizontal, panorámica vertical o panorámica pendular.

-Externo: yuxtaposición de encuadres, montaje.

-Narrativo: asegura la continuidad de la acción mediante la simple yuxtaposición de planos.

-Expresivo: narra los hechos tal y como los ve el realizador.

-Color fílmico:

-Función realista descriptiva del color: representación del color “tal y como lo percibimos”.

-Función narrativa dramática: el color narra.

-Función expresiva del color: recurso para transmitir un estado de ánimo, dar a entender una parte de la trama.

-Estructura narrativa: arranque-desarrollo-culminación/desenlace.

-Ángulos:

-Cabeceo: la cámara gira sobre el eje horizontal al plano y perpendicular al eje óptico.

-Horizontal o normal: mira de frente a sí misma, a la altura de los ojos de los personajes (fijo).

-Oblicuo o anormal: gira hacia arriba o hacia abajo: picados y contrapicados (reafirmar lo que pasa en escena).

-Balanceo (gira la cámara sobre el eje óptico, a derecha e izquierda).

-Panorámica: gira sobre el eje perpendicular.

Una vez planteados los parámetros compositivos por los que se rige el cine clásico y que son fundamentales a la hora de analizar cualquier producto audiovisual, observemos ahora qué ocurre al ponerlos en juego, ya que existen diferentes formas de combinar los elementos que componen el

relato audiovisual.

Nos centraremos en dos planteamientos completamente antagónicos, el colectivo de Cineastas Dogma 95, que tratan de ordenar ese lenguaje, eliminando la individualidad y capacidad experimental del director, que se pone al servicio de lo que ocurre, sin falsear la realidad, para luego atender al videoarte, donde se abre la puerta hacia lo experimental, no existen unos esquemas prefijados, no hay reglas ni denominadores comunes, quizá lo más característico de las piezas de videoarte sea la constante renovación y revisión de esas maneras de hacer, del lenguaje utilizado y del mensaje.

El colectivo Dogma 95, con la intención de levantarse contra el cine al que ellos mismos denominan “de la falsa ilusión, del engaño y el individualismo”, propone una serie de reglas llamadas “Voto de castidad”, estas reglas son de obligado cumplimiento para todos los cineastas que quieran hacer una película Dogma.

“VOTO DE CASTIDAD

Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por DOGMA 95:

El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).

El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).

La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento -o inmovilidad- conseguido con la mano están autorizados.

La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).

Los trucajes y filtros están prohibidos.

La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etc., en ningún caso).

Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).

Las películas de género no son válidas.

El formato de la película debe ser en 35 mm.

El director no debe aparecer en los créditos.

¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas.

Así pronuncio mi voto de castidad.

Copenhague, Lunes 13 de marzo de 1995”.⁹⁸

El lugar extremo en el que Dogma 95 sitúa la práctica cinematográfica, negando el individualismo y la creatividad del director, choca frontalmente con lo que la videoocreación, desde el mundo de las

⁹⁸ A TRIBUTE TO THE OFFICIAL DOGME 95. *The vow of chastity*. <<http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>> [Consulta: 19/04/2015]

artes plásticas, propone. El videoarte rompe por completo con los conceptos establecidos y se sale del guión, pero de una forma muy diferente a la de Dogma 95.

El lenguaje del videoarte es flexible y versátil, ya que ofrece muchas posibilidades tanto para su realización, como para su difusión y traslado. Es un medio accesible y económico. El lenguaje videográfico se caracteriza por no ser lineal, ni didáctico, ni tampoco narrativo, no está obligado a cumplir ninguna función. Nos muestra en muchas ocasiones el mundo subjetivo de su creador, puede operar desde un plano conceptual o emocional o tener un mensaje lo suficientemente ambiguo y abierto como para permitir al espectador tener su propia lectura.

Representó una gran revolución para el arte ya que, al igual que la fotografía, el vídeo no es un objeto único, es fácilmente reproducible.

Ofrece la posibilidad de realizar obras interactivas, de dar mayor protagonismo al espectador.

El videoartista utiliza todos los medios a su alcance para poder transmitir mediante su obra, no de una forma meramente comunicativa o informativa, sino desde un punto de vista de lo experimental, conceptual, poético, filosófico o formal.

El lenguaje de la videocreación desarrolla estrategias de experimentación y profundiza en las posibilidades narrativas que existen.

2.2.3. La intervención del sonido.

La banda sonora de cualquier montaje audiovisual está compuesta por:

- La palabra: los diálogos, la voz en off.
- La música: habitualmente es un complemento de las imágenes. La música de contexto es aquella que se escucha como fondo en una escena, incluso podemos observar el aparato musical del que surge.
- Los efectos sonoros: acompañan a las imágenes.
- El silencio: subrayar, evocar y dar especial valor a la acción.
- El sonido ambiente: recogido con la cámara, se da a la vez que la imagen que se está grabando, la acompaña.

El sonido, dependiendo de la intencionalidad emocional y narrativa, puede ser real, subjetivo o expresivo.

El sonido real: constituido por todos los sonidos producidos por aquellos objetos y personas que forman parte de la acción. El sonido real puede ser:

- Sincrónico: a la vez que vemos una imagen oímos los sonidos que produce.
- Asincrónico: el sonido que escuchamos no corresponde a la imagen que vemos, corresponde



a objetos o personas presentes en la escena pero fuera del campo de cámara.

El sonido subjetivo: tal como lo escucha uno de los personajes de la narración o algo presente en la imaginación del sujeto. Por ejemplo, podemos percibir un sonido más enlatado porque el personaje que aparece en escena está escuchando música por unos cascos y no oye bien.

El sonido expresivo: cuando todos los ruidos, palabras o música son producidos, no pertenecen propiamente a la realidad que se describe. Puede ser:

- En superposición con lo real, formando con ésta una especie de contrapunto orquestal.
- En sustitución del sonido real, sin escuchar nada del sonido real.

2.2.4. La reproducción de la imagen y el audio.

El vídeo no solo permite capturar, montar o editar las imágenes captadas de la realidad, también permite generar un archivo para su posterior difusión.

El dispositivo con el que se reproduce aquello que se ha grabado es fundamental en esta parte del proceso.

El dispositivo es “el elemento mediante el cual podemos hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin él”.⁹⁹ Podemos decir que el dispositivo no es el hecho, es el que proporciona el hecho, es el mediador. Por eso resulta tan difícil hacerle un hueco en el pensamiento, porque es un elemento de tránsito, pero la realidad es que siempre está presente en el lenguaje audiovisual, más que un intermediario es un compañero de viaje.

La imagen en vídeo y el sonido se reproducen en soportes físicos como las pantallas, la pared, el ordenador o el teléfono móvil, utilizando para ello un medio de difusión que conserva y reproduce la información como el CD, el DVD, la propia cámara de vídeo o el proyector.

Es importante atender a las características del dispositivo a utilizar, como el formato de la pantalla, el tamaño o la calidad de imagen que nos da, ya que el lugar desde el que observamos las imágenes condiciona nuestra mirada.

Entre la realidad, lo que hemos percibido al grabar y lo que luego observamos en la pantalla hay grandes diferencias. Podemos imaginarnos la diferente mirada que existía hacia la realidad en los distintos momentos históricos al ir variando el dispositivo de reproducción. Si nunca he visto el mar, mi idea de cómo es será muy diferente si mi única referencia es una fotografía en blanco y negro de principios del siglo XX o si alguien me lo muestra en un vídeo desde su teléfono móvil, viéndolo en movimiento y escuchando, además, el sonido de las olas.

⁹⁹ DELEUZE, G. (1999). “¿Qué es un dispositivo?” en Deleuze, G., Glucksmann, A., Frank, M., Balbier, E. y Otros. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, p. 55-163



En lo referente al audio, también hemos de tener en cuenta el valor artístico y plástico de la propia fuente emisora del sonido, el tipo de altavoz o baffle, si está integrado o no en el dispositivo que reproduce la imagen, la calidad, el volumen, la resonancia, si tiene cables o es inalámbrico, etc.

Cada dispositivo nos ofrece sus peculiaridades, algunos reproducen más fehacientemente la realidad que otros pero eso no quiere decir que vayan a ayudar más al proceso arteterapéutico. Las necesidades creativas del paciente se imponen a la calidad o a las posibilidades que ofrece un determinado aparato de reproducción.

El dispositivo también está muy presente en el próximo paso del proceso, el montaje de las imágenes. A través del montaje entran en juego, no solo las decisiones tomadas por el paciente y su forma de captar la realidad, sino también su mundo más personal, su capacidad para simbolizar y generar nuevas realidades a partir de las imágenes captadas. Llega el momento de la edición, el momento en el que se construye y se destruye, cuando todo es posible.

2.3. La construcción del universo simbólico en el lenguaje audiovisual: la edición.

Tras recorrer en los dos capítulos anteriores el camino de la grabación y la visualización de la imagen, llega el momento de elegir, de tomar decisiones y de reconstruir el material que hemos generado.

Para introducirnos en el mundo de la edición y en la manera en que construimos nuestro propio universo simbólico a partir del audiovisual vamos a hacer un repaso por la forma de seleccionar el material, transformarlo y montarlo.

La edición es la reordenación de los elementos recogidos con la cámara de vídeo. Durante este proceso elegimos y organizamos las escenas, que, al concatenarlas y darles un ritmo determinado, adquieren una dimensión narrativa. Una serie de imágenes sueltas nos desvelan al unirse nuevos significados.

Al hablar de universo simbólico nos referimos a esa compleja trama que tejemos en la que se incluyen nuestras emociones, nuestras esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones, fantasías, sueños y, en definitiva, todo aquello que va construyendo lo que somos.

Pudovkin afirmó, “el filme no es rodado, sino construido”. Quizá pueda ser más integrador decir que un film es rodado y es construido, a partes iguales, pero es innegable que gran parte del estudio del discurso audiovisual se ha volcado en comprender su organización interna, su construcción. Desde los grandes creadores y estudiosos del cine, como los hermanos Lumiere, Melies, Griffith, Bazin, Vertov, Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin hasta los cineastas actuales, las leyes del cine han sido continuamente revisadas y reinventadas, es un lenguaje que se reescribe cada día, y que por ello resulta imposible contenerlo en un solo manual, no es un lenguaje que entienda de diccionarios. Pero cuando hablamos de innovación y de ruptura en el lenguaje audiovisual y en la construcción de universos simbólicos, no podemos olvidar a los precursores del videoarte, artistas como Vostell, Nam June Paik, Andy Warholl, Maya Deren, Valie Export, Bruce Nauman, Vitto Aconcci, Bill Viola o Gary Hill, son solo algunos ejemplos.

Nos disponemos ahora a la difícil tarea de intentar recoger tanto la idea clásica de montaje como los más experimentales e innovadores tipos de edición digital, para, de esa manera, conocer mejor el entramado que se va tejiendo dentro de la producción de cada una de las personas que participan en las sesiones de videoarteterapia.

Veremos cómo gracias a este nuevo paso en el proceso podemos sumar elementos que posibilitan el enriquecimiento de lo creado, pero que, a su vez, nos permiten volver a la imagen primera y contrastarlo, ya que, aunque alteremos las imágenes, éstas pueden seguir conservándose “intactas” si vamos guardando diferentes archivos de cada paso del proceso de edición.

2.3.1. Proceso de selección, transformación y edición de la imagen y el audio.

Tras grabar y visualizar lo grabado comienza la reconstrucción, a través de medios técnicos, del material generado. Esos medios técnicos son habitualmente el ordenador y los programas de edición (Final Cut, Adobe Premiere, Pinnacle Studio o Windows Movie Maker, entre otros).

Durante la edición, la imagen y el audio adquieren nuevas características ya que podemos jugar con lo grabado, desordenarlo, hacer que vaya más rápido o más lento, incorporar fundidos y efectos, cambiar el tono, la luz, el encuadre o tomar fotografías. Hay muchos elementos que se ponen en juego ya que también permite el encuentro con el error, con aquello que se suprime, con lo que no es como se había esperado, la introducción de banda sonora (extras sonoros añadidos, voces) y elementos de transición, la incorporación de filtros y elementos visuales (luminosidad, velocidad, reencuadre, cambios de tono y color, escritos, subtítulos...), la alteración del ritmo y de la duración.

Es posible trabajar a partir de distintos tipos de edición:

-Narrativa o clásica: se basa en crear una historia, elaborar un guión, trabajar de la mano con la escritura, conformar la estructura narrativa de la producción audiovisual.

-La edición expresiva: se utiliza el montaje, el corte de los planos y la música como un elemento expresivo más, con el que dotar de incertidumbre, ritmo (rápido o lento según las necesidades) a la historia que se pretende contar, en lugar de dejar que las cosas sucedan y las escenas se concatenen de la forma más sutil posible (que es lo que ocurre en el montaje narrativo).

-El ideológico: en el que se pretenden poner de manifiesto las emociones, en clara oposición al montaje narrativo, donde los elementos e imágenes no están necesariamente vinculados, en muchas ocasiones no se tiene en cuenta el raccord, ni es respetuoso con las claves para la trama, sin embargo, todo lo que va sucediendo mueve emocionalmente al espectador, lo involucra en lo que ocurre, ya que la finalidad es ideológica y/o emotiva, pretende generar un impacto en el observador que vaya más allá de la historia que se cuenta en la pantalla. Incluso cuando ese espectador es el propio creador de la pieza, que, al volverla a ver, experimenta nuevas sensaciones.

-Creativo: no tiene necesariamente una ordenación cronológica, sino que toma los recursos del vídeo para conformar una operación totalmente nueva. Este tipo de edición la revisaremos durante este capítulo junto con el montaje clásico.

Si nos paramos a observar lo que ocurre dentro de cada secuencia, podemos hablar de dos tipos de montaje más:

-Analítico: se fragmenta la secuencia en cientos de planos y detalles.

-Sintético: se pueden apreciar planos más amplios y mayor movimiento dentro de ellos.

La ordenación narrativa y rítmica, la que se da en el cine tradicional, atiende a las necesidades de



un guión generado previamente. En este tipo de montaje se escogen, ordenan y empalman todos los planos filmados es pos de esa idea previa, confiriéndole un ritmo determinado.

Este tipo de montaje cinematográfico, el narrativo o clásico, tiene unas características propias.

Existen dos clases de montaje:

-El interno del encuadre.

-El externo o montaje de los diversos planos: es la yuxtaposición de los diversos planos ya internamente montados.

Normas del montaje cinematográfico:

-Escala: los cortes de cada escena, que suponen supresión de fotogramas, de un movimiento, no pueden ser arbitrarios. Un pequeño cambio puede producir un salto de imagen. También como norma general a un plano general largo no le puede seguir un primerísimo plano, se suelen intercalar planos intermedios.

-Angulación: puede darse un salto de eje (línea imaginaria que sigue el desplazamiento de la acción), efecto óptico que se produce cuando se cruzan los ejes de la acción y, por tanto, se da una perspectiva falsa en la continuidad de los planos correlativos.

-Dirección de los personajes u objetos: se trata de producir la impresión correcta.

-Montaje en movimiento: en todo montaje en movimiento, las figuras que se siguen deben ser parecidas, sólo diferentes en su magnitud y posición.

-Velocidad: se puede variar la rapidez de los planos en un momento dado para aumentar o disminuir el interés.

-Distancia focal: hay que mantenerla sin variar. Si no, se produce un salto de distancias.

-Otros tipos de falta de continuidad: cambios en el tono emocional de la escena, cambios en los adornos de un escenario, etc.

La importancia del espacio y el tiempo fílmico en el montaje:

La elipsis: es la supresión de los elementos tanto narrativos como descriptivos de una historia aunque, a pesar de suprimirse, se dan suficientes datos como para poder suponer que han tenido lugar. La elipsis viene motivada por la necesidad de recortar el tiempo real, por razones narrativas, por razones técnicas de la grabación o por razones éticas.

Es importante conocer las normas del montaje clásico, aunque, como podemos ver, resultan poco permeables, no dejan demasiado espacio para la creatividad. Es normativo y riguroso y pese a que el cine clásico ha utilizado habitualmente este tipo de montaje, que busca ser invisible, tratando



de conseguir que cada corte, cada cambio de plano sea lo más sutil posible, hay muchas voces que apuestan por la personalidad de cada director y cada vez se huye más de seguir unas normas establecidas que digan cómo se deben contar las cosas y cuáles deben de ser los planos y los colores elegidos, según lo que se pretende generar en el espectador. El camino que se intenta seguir es el de la pluralidad en la expresión y en la lectura de las imágenes y el sonido. Que existan tantas lecturas, tantas miradas, como número de espectadores.

En el tema 2.2 veíamos cómo se utilizaban los planos en cine para crear una atmósfera determinada o para transmitir al espectador una determinada sensación. Esto no es lo que se pretende en videoarteterapia, la producción no se dirige a un público, ni tiene un fin preestablecido como el de contar una historia o generar unas sensaciones determinadas, sino que la persona que acude a las sesiones trabaja con el material que ella misma ha generado. Por tanto, el material audiovisual se convierte en una herramienta de creación, de comunicación y de crecimiento personal.

Al no existir dentro de las sesiones una forma de montaje prefijada, en ocasiones la edición de las imágenes se puede basar en una historia, en un guión (como veremos en el caso de Claudia, en el capítulo 5.2.2) aunque hay muchas otras opciones, como por ejemplo, la realización de un montaje fruto del azar y del juego (tomando por ejemplo el primer minuto de cada secuencia grabada y realizando una pieza única a partir de dichos fragmentos).

Por tanto, el tipo de montaje que veremos ahora, el creativo, podría acercarse a ser el que más facilite la construcción del universo simbólico por parte del paciente, ya que en el montaje creativo la ordenación de imágenes y sonido no tiene en cuenta un tiempo cronológico sino que se utilizan nuevos códigos, más expresivos y creativos, que dotan a las escenas de ritmo, acción y belleza.

Podríamos decir que existen cuatro tipos de discursos en el audiovisual: la ficción, el documental, el experimental y el video clip.

De estos cuatro, es habitual que el vídeo experimental y el videoclip utilicen este tipo de montaje creativo.

Se denomina experimental cualquier obra audiovisual que no cuente una historia o cuyas imágenes no sean una reproducción exacta de las cosas o espacios conocidos, este lenguaje experimental rompe con reglas establecidas del lenguaje audiovisual que hasta ese momento se entendían como infranqueables, como por ejemplo el argumento, el tiempo o el espacio.

Algunos recursos de lo experimental en el audiovisual son el uso del ruido y la distorsión, el stop motion (animación fotograma a fotograma), still motion (concatenación de fotogramas que no tienen por qué estar relacionados entre sí ni crear animación), el loop o repetición sistemática de un fragmento del vídeo, la congelación, el ralenti, la aceleración o la introducción del texto.



Si atendemos a los fundamentos del videoclip, pieza audiovisual que pretende dotar de imágenes a una canción con el fin de publicitarla, veremos que su singularidad reside, al igual que en el caso del vídeo experimental, en que no sigue ninguna de las reglas del género cinematográfico, es un espacio mucho más abierto a la expresividad, puede contar una historia o ser simplemente una concatenación de imágenes, no hay reglas preestablecidas.

Los aspectos en los que encontramos paralelismos entre el videoclip y los montajes realizados en las sesiones de videoarteterapia son:

- La suciedad de la imagen, cámara siempre en movimiento, desenfoces, efectos diversos.
- Es discontinuo, los elementos de la puesta en escena pueden cambiar sin ninguna razón.
- Es un montaje que plantea una temporalidad diferente y que utiliza el corte y los fundidos permanentemente.

Encuadrado en una edición creativa y un tipo de obra experimental, nos encontramos al video arte o vídeo de creación, una pieza artística que goza de completa libertad expresiva, donde el punto de vista y la concepción del tiempo y el espacio se ven continuamente subvertidos.

Las tipologías más habituales utilizadas por el videoarte son:

- Video-escultura
- Vídeo-performance
- Vídeo-objeto
- Vídeo-documental
- Vídeo-pintura
- Vídeo multimedia
- Vídeo-instalaciones: el vídeo monocal y multicanal
- Vídeo-danza
- Videocreación de animación
- Videoclips
- Apropiación y vídeo-remix

A la hora de generar cualquiera de estas piezas de videoarte es fundamental conocer los efectos y transiciones que proporcionan los programas de edición, tanto para el audio como para el vídeo.

Efectos:

- Desenfocar y Enfocar.
- De canal: permiten fusionar, combinar canales, invertir.
- Corrección de color: brillo y contraste, modificar color, ecualizar.
- Distorsión: aumentar, reflejar, desplazar, transformar, esferizar, distorsionar la lente.



-Generación: degradados, patrones de celdas, efecto círculo, elipsis, cuadrícula.

-Control de imagen: blanco y negro, sepia, equilibrio de color.

Transiciones:

-Por corte: las imágenes de un plano suceden a las del plano anterior sin utilizar ningún efecto intermedio.

-Por fundido en negro: la escena se oscurece hasta no ver nada. Lo contrario es la apertura en negro. O también en blanco, en color o en iris. Se aplica generalmente para un cambio de tiempo en la acción. No se debe volver a la misma escena.

-Por encadenado, transparencia: una nueva escena va apareciendo encima de una antigua que se va fundiendo por superposición. Paso de tiempo mayor que el corte y algo menos que el fundido.

Por cortina: la progresión de una imagen en la pantalla hace desaparecer, por desplazamiento, la imagen anterior. Hay diferentes tipos de cortina: espirales, círculos, cuadrículas, efectos digitales. Indican un sentido narrativo parecido al encadenado.

Por barrido: rápida panorámica que borra la nitidez de una imagen y da paso al plano siguiente. Une dos elementos distintos en un mismo escenario.

-Desvanecimiento ondulante y desenfoco: la imagen se distorsiona o se desenfoca, introduciéndose en un tiempo o en un lugar diferente como sueños, viajes al pasado, visiones extrañas, etc.

Trucos de montaje:

-Mecánicos: aparición y desaparición de personajes, doble exposición, animación imagen a imagen.

-Con decorados: maquetas, proyecciones por detrás de los personajes.

-Ópticos: espejos, distorsiones.

-Digitales: imágenes por ordenador.

-Efecto Chroma Key: escenario/fondo monocromo, permite introducir cualquier elemento como fondo. Como por ejemplo en la predicción meteorológica de los informativos.

Efectos y transiciones de audio:

Hemos de tener en cuenta también la edición del audio, ya que el mundo sonoro es fundamental en el proceso de edición, es uno de los aspectos más identificativos de la creación videográfica y cinematográfica, es posible utilizarlo para reforzar las imágenes o, por el contrario, para darles un nuevo significado. Es posible incorporar diálogos, música, sonido ambiente, efectos especiales. Existen muchos efectos que se pueden incorporar al sonido: bajando o subiendo el volumen, alterando el tono, realizando distorsiones o repeticiones, etc. El sonido puede dotar de mayor expresividad a la imagen, contextualizarla, darnos pistas sobre cosas que ocurren fuera de la escena, ser un mero acompañamiento, causar extrañamiento, dar una nueva lectura a las imágenes o ser el protagonista de la pieza audiovisual.

El sonido puede ser doblado, en versión original, en directo, en diferido, también pueden aparecer

subtítulos en diálogos extranjeros.

Existen programas especializados para editar el audio que permiten manipular el material digital captado por el micrófono de la cámara de vídeo de forma profesional.

Como ya hemos comentado en otras ocasiones, en videoarteterapia buscamos que el material utilizado sea lo más accesible posible y, por tanto, como también es posible realizar una edición del audio más sencilla desde el propio programa de edición de vídeo, habitualmente nos serviremos de él para dar los efectos y transiciones precisos: cortar, ensamblar, ralentizar, modular, intensificar o mitigar la reverberación, insertar canciones o efectos sonoros, incluir voces en off.

El programa de edición también nos permite realizar transiciones de sonido, fundiendo ambas pistas, aumentando o disminuyendo el volumen de las mismas según sea necesario.

Además del proceso de edición seguido y de la similitud con ciertas piezas audiovisuales, existen muchas otra formas alternativas de concebir la creación del universo simbólico en videoarteterapia que es necesario tener en cuenta.

Posibilidades expresivas:

- Calidad de la imagen, utilización de diferentes dispositivos.
- Variedad en la iluminación: natural, artificial, gradual, pictórica, tenebrista, simbólica, etc.
- Decorados: naturales, artificiales, virtuales.
- La tecnología y los soportes informáticos utilizados.
- Utilización de efectos visuales, efectos sonoros y efectos especiales.
- Programas informáticos.

La utilización del juego:

- Azar. Por ejemplo, tomar el primer minuto de cada escena grabada e irlos concatenando.
- Cooperación. Aprender la forma de encadenar las imágenes que tienen otros compañeros en las sesiones e intentar reproducirlas, a modo experimental (montaje encadenando colores, por desplazamiento, por corte)
- Roles. Caracterización: caricaturización, maquillaje, vestuario especializado.
- Vértigo. Tomar riesgos en el montaje, incorporar efectos de distorsión, remolinos, desenfoces, pantallas múltiples.¹⁰⁰

Lo ideal en las sesiones sería pensar que no existe una manera de hacer, que, como decíamos en el punto 1.1, no hay “recetas”, pero la realidad es que obviar la técnica es en sí mismo una técnica, todo es etiquetable y ajustable a un estilo determinado o a un tiempo determinado, lo fundamental es que esto no condicione al paciente, hay cuestiones culturales o técnicas de las que es imposible huir pero

¹⁰⁰ Tipos de juego enumerados por Roger Callois: los juegos de azar, de roles, de competición y de vértigo

sí es posible generar un clima de apertura hacia cualquier nueva posibilidad de experimentación que decida abrir el paciente.

2.3.2. Profundizando en el universo simbólico.

Tras este repaso más técnico sobre el mundo de la edición, atendamos ahora a lo que esta parte del proceso representa para la evolución de la producción del paciente, para el diálogo que mantienen videoarteterapeuta y paciente y para el propio crecimiento personal de ambos.

La edición es el momento de la elaboración, las decisiones están en manos del paciente, se siente dueño de su material audiovisual y de él depende reconstruirlo, reinventar lo que ocurre, darle un nuevo ritmo.

En el caso de Claudia, que conoceremos con más detalle en el capítulo 5, las imágenes grabadas en las primeras sesiones del centro de día donde acudía se fueron convirtiendo, a partir de su transformación y edición (cambiándolas a tonos sepia, ralentizándolas y distorsionándolas) en nuevos espacios generadores de historias. Lo que aparecía en pantalla ya no era el centro de día al que solía acudir, era *“un castillo encantado en medio de un bosque, donde vivían una serie de personas muy extrañas que llevaban unos aparatos muy raros”*.¹⁰¹

Si Claudia llega a concluir sus sesiones trabajando solo la grabación hubiera vivido una experiencia muy interesante, conociendo nuevas formas de grabar y descubriendo la posibilidad de utilizar la cámara en diferentes partes del cuerpo. Si el proceso se hubiera tenido que cerrar tras observar las imágenes, las sesiones finalizarían dándole la posibilidad de integrar nuevos puntos de vista de su realidad cotidiana. Pero las sesiones continuaron, profundizando en el proceso de edición de las imágenes y, con él, en el universo más íntimo de Claudia, transitando por aquellos lugares que habitualmente no visita, por las historias que se escriben a medias en el inconsciente, en los sueños, por territorios donde la magia y la creación se dan la mano, donde no solo tuvo la posibilidad de observar lo real desde nuevos puntos de vista externos sino que se hizo posible para Claudia el descubrimiento de su propia mirada, que significaba una reconstrucción del punto de vista, del espacio y del tiempo.

El mayor potencial del vídeo como herramienta de creación se encierra en la edición, gracias a ella, tendremos pistas para poder acompañar al paciente en la evolución de su producción.

A partir de esta concepción del universo simbólico es posible ir tejiendo el hilo de las sesiones a través de los cambios que se van produciendo en la mirada. El videoarteterapeuta ha de permanecer atento a la forma en que la persona capta, recoge, selecciona, edita y altera los elementos que surgen en cualquier punto del proceso audiovisual y desde ahí obtener pistas para su intervención.

¹⁰¹ Frase literal de Claudia, mientras narraba la historia que ilustran las imágenes.

Hablaremos de la evolución de la producción, y a través de ella, de la evolución de la percepción y la mirada, en el tema 3.

2.3.3. Las figuras retóricas.

Para adentrarse en el universo simbólico creado a partir del lenguaje audiovisual es posible elaborar un discurso de análisis de la imagen a partir de métodos retóricos tomados de disciplinas lingüísticas. A través de expresiones gramaticales se puede hablar de la construcción de las imágenes a través de unas normas. La morfología estudia la composición de las imágenes. Por medio de la sintaxis aplicada al lenguaje audiovisual podemos analizar la disposición y estructura del contenido de las imágenes. La semiótica nos puede aportar nuevos recursos para explorar la arbitrariedad lingüística de las imágenes. Sin olvidar por supuesto la poética, que se centra en la creatividad de las imágenes.

Algunos ejemplos de figuras retóricas a tener en cuenta para comprender el universo simbólico que se crea:

-De alteración: ambigüedades, personificaciones, caricaturizaciones, animalizaciones, transcodificadores: alteración en el sentido de la expresión, anacronías temporales, ilusiones ópticas, alteración del orden de las secuencias (montajes alternos, montajes paralelos, montajes invertidos, montajes ideológicos, de atracciones, montajes rítmicos).

-De sustitución y permutación: alusiones, comparaciones evidentes entre dos o más imágenes y objetos, metáforas, alegorías, metonimias: relaciones por causalidad, procedencia, sucesión, dependencia, antonomasias: designación de algo individual por algo común, ironías, símbolos, paradojas.

-De supresión: elipsis, encabalgamientos, alusión a lo que está fuera de campo, supresión parcial (imagen partida que continúa fuera de cuadro), sinécdoque (mostrar una parte por el todo), reducción del discurso audiovisual, resumen, interrupciones y cortes, silencios, supresiones.

-Por adición: acumulación de citas, condensación de imágenes, repeticiones, amplificaciones, enumeraciones, gradaciones progresivas ascendentes o descendentes de objetos, exageraciones, alabanzas, insistencias, derivaciones de una misma estructura visual o discurso, reduplicaciones, semejanzas y rimas visuales.

Describiremos las más utilizadas para analizar la producción en el próximo tema, el “2.4. Análisis formal de la producción”.

2.3.4. El punto de vista

Cada parte del proceso de edición, las decisiones tomadas, la forma de organizar, de recuperar y descartar las imágenes y el audio, es del paciente. Como ya hemos dicho, es el dueño de su producción y, como tal, aporta su particular punto de vista, se retrata, se muestra, refleja su forma

de mirar y de sentir. Cada paso del proceso de edición nos muestra el sello personal del realizador, su forma de acercarse a los objetos y a las personas, su modo de detenerse o acelerarse, su huida o su decisión de permanecer.

Es algo muy íntimo lo que aquí se pone en juego, ya que cada uno de los pacientes posee una forma de ver el mundo, que habitualmente no es posible compartir, y por eso ponerla al servicio del proceso de crecimiento personal que ofrecen las sesiones de videoarteterapia puede costar al principio, nos podemos encontrar con muchas resistencias, ya que no todo el mundo está dispuesto a ver y a mostrarse y eso hay que respetarlo, dando a cada persona el tiempo que necesite para abordar el proceso.

2.3.5. La concepción del tiempo.

Existen dos aspectos fundamentales a la hora de concebir el tiempo:

-Si es cíclico, lineal o progresivo.

-Si hablamos del pasado, el presente o el futuro.

En el montaje tradicional el tiempo sigue una lógica, sobre todo en lo relativo al orden (las cosas se suceden cronológicamente) y a la frecuencia (la repetición se da si el relato lo precisa), aunque la duración ya se ve alterada (ya que una película de una hora y media nos puede contar la vida entera de un personaje).

Sin embargo, la videoarteterapia rompe con esa concepción del tiempo en el lenguaje audiovisual tradicional, dándole un nuevo sentido, manipulando y jugando de forma constante con los elementos tradicionales para contradecirlos, engañando en muchas ocasiones.

El tiempo en videoarteterapia aparece completamente alterado. El juego con la imagen y con el audio nos permite introducir diversas variables a nuestra habitual concepción de la temporalidad. Es el principal elemento característico del vídeo, es su seña de identidad frente a otras disciplinas artísticas y por ello es muy importante prestarle atención, ser consciente de todas las posibilidades que nos brinda.

2.3.6. La concepción del espacio.

Contrastando con lo ocurre en el cine tradicional, donde se intenta generar, de una forma ilusoria, una continuidad espacial entre la imagen y la propia realidad, en las sesiones de videoarteterapia lo recogido con la cámara, al editarlo, al recomponerlo, se distancia de lo real, ofreciendo así una nueva concepción del espacio. No es necesario atender a las normas de la perspectiva clásica que condicionan nuestra percepción visual del mundo. Se trata de impulsar una nueva forma de que los objetos entren en relación, la profundidad no está siempre presente, la imagen aparece aplastada,

yuxtapuesta, analizada desde nuevas perspectivas.

Esta apertura a nuevos mundos dentro de la cotidianidad es fundamental en el uso del vídeo en arteterapia, ya que tener alternativas sobre cómo concebir el espacio, apreciar nuevas posibilidades de ocupar el espacio, de percibirlo y de relacionarnos con otras personas y objetos es un aprendizaje vital para nuestro desarrollo.

2.3.7. Alternativas a la edición

Al ser el de videoarteterapia un proceso siempre abierto y cambiante, que además depende en gran medida del material con el que se cuente para el desarrollo de las sesiones, no es siempre posible (o necesario) contar con un ordenador y un programa de edición para trabajar las imágenes.

Puede ser que las imágenes grabadas y visualizadas sean el punto de partida para una historia que sirve para enlazar las distintas secuencias de vídeo tomadas. A partir de las escenas filmadas puede surgir una representación teatral. O quizá dispongamos de un proyector que nos permite observar las imágenes en una pared y editar a partir de ahí, grabando con la cámara aquellas partes del vídeo que nos interesan. También es posible centrarse en el doblaje, incorporando distintos audios a una misma secuencia de vídeo. Podemos proponer, si no contamos con un ordenador para el montaje, que para poder realizar una sola secuencia utilizando diferentes escenas, se ponga en pausa la cámara de vídeo o el móvil con el que se está grabando en cada interrupción, en lugar de interrumpir la grabación (lo que generaría diferentes secuencias) Si nos centramos en las posibilidades que aportan a la hora de transformar las imágenes los programas de edición, es posible incorporar este tipo de filtros directamente a la hora de grabar, introduciendo objetos entre el ojo de la cámara y la realidad, con diferentes opacidades y texturas, que permitan distorsionar dicha realidad.

Sea como sea, no nos podemos limitar por no contar con el material que nos gustaría, es en este punto donde debe entrar la creatividad, esa capacidad para encontrar soluciones alternativas a la evidente. Tener la facultad de no ver puertas cerradas ayudará a que el paciente tampoco ponga límites a su recorrido creativo, lo cual le permitirá profundizar cada vez más en su universo simbólico.

Como cierre de este capítulo 2, en el que hemos transitado por el interior del proceso creativo del vídeo, nos sumergiremos en el análisis de las producciones, tratando de destacar cuál es el interés de realizar dicho análisis, cuáles serían algunos de los puntos más interesantes a los que prestar atención y de qué manera realizarlo para permitir a la persona continuar su producción y su proceso creativo sin condicionarla ni coartarla.

2.4. Análisis formal de la producción. Modelo de análisis de la producción.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, el discurso generado arranca en el momento en que la propuesta se lanza o se enlaza con la propuesta anterior y comprende todos los instantes relacionados con la creación: la búsqueda de posibilidades, el encuentro con aquello que se quiere grabar, la grabación, el visionado, la selección de lo grabado y la edición de las imágenes (no necesariamente todo ello se da en cada proceso videoarteterapéutico).

Por último, llega el momento de analizar la producción, un análisis que requiere la capacidad de ir reconociendo los elementos de forma individual, para poder después relacionarlos. El análisis de la producción es clave en el proceso de videoarteterapia.

Acertan en decir los gestaltistas que el todo es más que la suma de las partes, pero en este caso es importante atender a cada parte ya que aporta algo fundamental a ese todo.

Analizar en videoarteterapia es describir, desmenuzar, reflejar lo que tenemos delante, de la forma más objetiva posible, atendiendo a todos los aspectos que hemos visto a lo largo de este capítulo 2: cómo es el uso de la cámara, dónde está colocada, desde dónde se graba, cómo se acerca a los objetos o a las personas, cómo es la imagen resultante, cómo son la luz, los colores y los elementos que aparecen, qué se selecciona y qué se deja y un largo etcétera. Todo ello es susceptible de ser analizado, no desde un plano de crítica, comentando y comparando con el trabajo de otros o atendiendo a la calidad del concepto o de los aspectos técnicos, sino desde una descripción formal. Lo que el análisis ha de pretender es acercarse de una nueva forma a la producción y dotar de puntos de vista alternativos al paciente para evolucionarla, tema que trataremos en el capítulo 3. Tanto si es el videoarteterapeuta el que realiza ese análisis como si es el propio paciente, si es algo que cada uno de ellos realiza sin compartirlo con el otro o si se hace de forma explícita, el análisis de la forma de grabar, de la imagen y de la edición es fundamental para el proceso.

Hay tantos aspectos que atender que nos puede ayudar comenzar conociendo diferentes modos de analizar, por ejemplo:

- Análisis formal: atañe a la organización y realización de la obra audiovisual.
- Análisis semiótico: referido a los niveles comunicativos, organización de los códigos y signos.
- Análisis retórico: aspectos connotativos, simbólicos, creativos...
- Análisis del contenido: constatar lo que ocurre.
- Análisis sociológico: variables estadísticas, sociales (cuánto tiempo aparece un personaje, cuál es el grado de aceptación).
- Análisis estético: estilo, género, parámetros expresivos, marca del autor.
- Análisis psicológico: atendiendo al autor y a las relaciones entre la obra y el autor.
- Análisis de relación: implica utilizar dos o más modelos de análisis.

-Análisis retórico: permite atender a las figuras estilísticas utilizadas (tomadas de la literatura).

De entre todos estos tipos de análisis mostrados, en lo que respecta a las sesiones de videoarteterapia y a esta investigación, utilizaremos el análisis formal y el de contenido, ya que son los dos tipos de análisis que permiten acercarse a la producción del paciente sin juzgarla, sin que aparezca la comparación ni la crítica, tratando de dar una visión descriptiva del conjunto y de las partes. Estos dos tipos de análisis suelen utilizarse al finalizar cada sesión, observando la producción y realizando una breve descripción formal y de contenido de lo que se puede apreciar. Esta descripción la realizan tanto paciente como videoarteterapeuta, que sea uno u otro depende del momento del proceso y de las necesidades que se vayan dando. En cuanto al análisis retórico, consideramos que puede ser de gran interés para el videoarteterapeuta, sobre todo a la hora de poder observar más en profundidad lo que está ocurriendo en la producción, lo que le permitirá realizar las hipótesis de trabajo. No es habitual compartir este tipo de análisis con el paciente.

2.4.1. Composición de la imagen en el lenguaje audiovisual.

Veamos ahora, ya que resulta fundamental, cuáles son los parámetros que componen una imagen y nos permiten analizarla, tanto si es una imagen fija como si está en movimiento.¹⁰²

Función: apelativa, informativa, expresiva.

Clasificación: naturalistas, abstractas, simbólicas.

Características:

Tamaño.

Formato.

Encuadre.

Texturas.

Iconicidad/abstracción.

Simplicidad/ complejidad.

Monosemia/polisemia.

Denotación/connotación.

La estructura:

Líneas estructurales / Estructura compositiva: cerrada / abierta.

Estudio de masas.

Color: plano formal / significado subjetivo.

La iluminación: directa/difusa, frontal/lateral/3/4.

Pregnancia, simplicidad.

¹⁰² Para realizar este esquema nos hemos basado en los apuntes de análisis de la imagen de la asignatura "Medios fílmicos" impartida por Josepa López en el Máster de Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia.



Peso y fuerza visual.

Factores propios de los objetos:

Tamaño: a mayor tamaño, mayor peso.

Color: los colores cálidos pesan más que los fríos.

Ubicación:

Posición: sobre el armazón estructural soporta más peso que otra alejada.

Lejanía: a mayor lejanía mayor peso.

Tono: a mayor claridad mayor peso. A mayor contraste mayor peso. Una zona negra tiene que ser mayor que la blanca para compensarla.

Forma: regular, más pesada que la irregular, compactas (pesan más que las dispersas), verticales (pesan más que las oblicuas y estas más que las horizontales).

Interés intrínseco de la forma:

Por el tema representado.

La pequeñez puede ejercer fascinación (aumenta el peso). También la complejidad formal.

Factores que actúan con independencia de los objetos:

Atracción del peso de los elementos vecinos.

Atracción de los ejes de los esqueletos estructurales de las formas (longitudinal y transversal).

Líneas visuales o direcciones de miradas.

Influencia de los cuatro ejes fundamentales de la representación.

La dirección izquierda-derecha de lectura de la imagen.

Factores que intervienen en la composición:

Nivelación: técnicas que tienden a la uniformidad, simetría, reducción de rasgos estructurales, eliminación de la oblicuidad y de toda discordancia.

Agudización: tiende a acentuar las diferencias con contrastes y a subrayar la oblicuidad.

Semejanza y diferenciación: la semejanza entre dos objetos visuales pueden ser de forma, color, luminosidad, etc. Siempre actúa en colaboración con la diferencia ya que solo reconocemos elementos semejantes entre otros que no lo son. La semejanza establece puentes entre partes alejadas de un conjunto visual, allí donde hay semejanza hay repetición y, por tanto, ritmo visual. Se pueden entrelazar en la misma obra distintos factores de semejanza, creando agrupaciones distintas según el color, el tamaño, la forma, etc. que enriquecen el ritmo visual.

Equilibrio: el equilibrio global de la imagen no depende solo de aspectos formales. Es posible contrapesar factores formales con otros tan inaprensibles como los psicológicos (como la expresión del rostro).

Esquema central: un solo acento fuerte al que todo se supedita, como en el retrato tradicional.



Esquema binario: con un dúo de figuras, típico en las composiciones simétricas.

Esquema jerárquico: constituidos por acentos que van del más fuerte al más débil, en un red de relaciones subordinadas.

Esquema atonal: con muchas unidades de igual peso, creando textura en lugar de estructura.

La proporción:

Proporción áurea: es la más armoniosa de las proporciones. Ha jugado un papel muy importante en toda la historia del arte occidental, desde la Grecia clásica, y se encuentra también en la naturaleza. La sección áurea puede obtenerse por un procedimiento geométrico o aritmético.

Anisotropía del espacio visual: el espacio visual no es homogéneo sino anisótropo, por la fuerza de la gravedad. A mayor altura de un objeto, más peso. Para que las partes superior e inferior parezcan iguales, la superior ha de ser más corta que la inferior.

Los objetos pesan más en el lado derecho, atrae más nuestra atención el lado izquierdo.

2.4.2. Esquema de análisis formal de la producción en videoarteterapia.

Una vez resumidos los tipos de análisis que existen y cuáles nos pueden ser de ayuda en videoarteterapia, así como los parámetros que componen una imagen audiovisual, trataremos de realizar un esquema que recoja los puntos esenciales a tener en cuenta a la hora de analizar formalmente la manera de grabar, el material audiovisual surgido y la transformación de esa producción audiovisual.

1. La acción de grabar.

- La propuesta o punto de partida.

- Selección de la cámara.

Tipo (analógica, digital). Tamaño, peso, calidad, sensibilidad.

Características: tipo de objetivo, en color, con cinta/tarjeta de memoria.

Ubicación: en el cuerpo, desde otro lugar (trípode, suelo, silla...).

- Selección de dónde, cómo, cuándo, qué.

Espacio: lugar, fuera/dentro.

Luz: día/noche, sol/nubes.

Qué sale/qué no sale en plano.

2. El lenguaje audiovisual (aquello que se ha tomado con la cámara, “en bruto”). Parámetros compositivos.

- Tamaño: rectángulo, circular, díptico, tríptico.

- Escala: formato, cánones establecidos. La cercanía a lo grabado, encuadre (¿corta los objetos?).

- Forma: proporción, desproporción, sombras, siluetas.



- Contenido: descripción de figuras, fondos.
- Espacios: abiertos o cerrados, vacíos o poblados, partes o conjuntos, delimitaciones, entidades independientes o complementarias, reales, ficticios, soñados o imaginados, virtuales, simbólicos, imposibles, definidos (abstractos o concretos), naturaleza (interiores, exteriores), calificación (abiertos, cerrados), poblados (habitados, amueblados), despoblados: vacíos, espacios íntimos, personales, grupales.
- Color: fríos, cálidos, predominios, escala tonal, si es blanco y negro, grados de definición.
- Estructura: predominio de la narrativa o descripción, cuántas historias aparecen, si son figuras regulares o irregulares, cómo son, etc.
- Ángulos: cómo se orienta la cámara.
- Volumen: bidimensionalidad, tridimensionalidad, perspectiva, profundidad de campo.
- Movimientos acelerados, ralentizados, parada de imagen (frame–stop).
- Textura: gradiente textual, nitidez, grados de abstracción.
- Ritmo: tensión–estatismo, equilibrio–desequilibrio.
- La temporalidad. Cuándo se decide cortar.
- Líneas de lectura: peso visual, si hay una o varias líneas de lectura, puntos de atención.
- Variaciones en la manera de hacer, los objetos recogidos y la manera de captarlos (varía o por el contrario se repite de forma insistente el modus operandi.).
- Cómo se recogen los sonidos (preocupación por el contexto sonoro).
- Juegos ópticos: espejos, reflejos, anamorfosis, deformaciones.

3. Proceso de Selección-Transformación-Edición de Imagen y Audio.

- Lo que se toma (lo que gusta y lo que no).
- Lo que no es como se había esperado (¿regrabar?)
- Elementos que interfieren/enriquecen: el encuentro con la imagen/audio modificados.
- La banda sonora (extras sonoros añadidos, voces...).
- Los elementos de transición: por corte, por fundido, encadenado a otras imágenes, a negro, a un color específico, por diversas sobreimpresiones, por sonido, por cierres y aberturas de caché o iris, por cortinillas (laterales, verticales, transversales), por barrido, por desenfoque a enfoques, por efectos especiales.
- Los filtros, elementos visuales: luminosidad, velocidad, reencuadre (recorte, rotación, ampliación), tono y color, prescindir de alguna parte, incluir escritos, distorsión del ritmo del montaje, alteración de la imagen (desentrelazar, cambios en la perspectiva, suavizado, saturación, corrección del color, distorsión...).
- La estructura narrativa de la producción audiovisual. Crear una historia: el guión, la relación con la escritura. Las figuras retóricas utilizadas.
- El Tiempo, la duración, la velocidad.

Dedicar un tiempo de la sesión al análisis de la producción permitirá al paciente tomar distancia sobre lo realizado y de esa forma volver a acercarse desde otro lugar a su producción, le abrirá las puertas para continuar desarrollando su proceso de creación.

2.4.3. Uso de figuras retóricas.

Como ya avanzábamos en el tema anterior, el 2.3, es posible tomar las figuras estilísticas de la literatura para aplicar a la imagen en movimiento.

A continuación presentamos un breve glosario de las figuras estilísticas que se pueden utilizar durante el análisis de la producción, han sido rescatadas de las figuras de tradición literaria y aplicadas a la imagen para argumentar sus diferentes usos.¹⁰³

Argumento de amplificación: la caricatura.

Argumento de autoridad:

-Por competencia: hacer constar lo mucho que se sabe o, al contrario, mostrarse ignorante en una situación determinada, con algún posible propósito.

-Declaración de inocencia: “es incapaz de realizar un acto de esa naturaleza”

-Por testimonio: “todos aquí me conocen”.

Acumulación: acumulación de atributos de naturaleza similar o idéntica.

Alegoría: expresión de una idea por medio de una imagen.

Analepsis: flash back, rompe el orden cronológico sucesivo.

Analogía: comparación, símil entre dos zonas de lo real, hasta entonces separadas, para establecer con ello una correspondencia.

Anfibología: algo que puede interpretarse de dos modos diferentes. En la literatura de Borges: un hombre que piensa una historia, pero que a la vez está siendo pensado por otro.

Antifonía: contra discurso, producido desde otro punto de vista, proyectado desde una realidad diferente.

Antítesis: oposición de dos imágenes (cielo/infierno).

Armonía imitativa: próxima a la onomatopeya, ordena las palabras de forma que recuerden un sonido natural o creen una determinada impresión.

Atmósfera: aporta un estilo, sentimentaliza una imagen.

Cinésica: expresión no verbal. Gestos, y actitudes que subrayan o contradicen lo hablado, analiza el papel de cada uno.

Cliché: estereotipo codificado por el uso y la frecuencia en su empleo.

Comparación: caricatura comparativa, “astuto como un zorro”.

Descripción: describe las cualidades detalladamente de un objeto o servicio. El texto que acompaña la imagen detalla sus características.

¹⁰³ ROJAS MIX, M. (2006). *El imaginaria. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros. p.471-517



Doble sentido: posee segundos significados. La imagen remite a otras, asocia afinidades.

Elipsis: suprime el objeto sin alterar la comprensión. No aparece en la imagen el objeto al que alude el texto.

Estereotipo: construcciones intelectuales, morales, sociales e identitarias condensadas en imágenes, aceptadas socialmente.

Hipérbole: exageración. Como por ejemplo exagerar el tamaño, las proporciones de las cosas en la imagen.

Hypotiposis: doble sentido tanto visual como retórico: metáforas, metonimias, alegorías.

Inversión: cambiar el orden.

Ironía: sarcasmo. Decir lo contrario de aquello que pensamos.

Litote: decir lo menos para dar a entender lo más.

Metáfora: transforma el significado de una palabra por una comparación sobreentendida.

Metonimia: el efecto por la causa. En la imagen el fragmento toma el valor del todo.

Paradoja: imágenes que envuelven contradicción.

Paralogismo: argumentación no válida.

Perífrasis: indica una cosa indirectamente.

Tópico: lugar común, convencional. Aristóteles decía que para acordarse de las cosas hay que reconocer el lugar en que se tratan.

Otros conceptos de la retórica de la imagen:

Refranero popular o locución latina: el refrán acompaña a la imagen, reforzándola.

Símbolo: lo que representa algo distinto de sí, que remite a otro objeto o pensamiento (el corazón para el amor, la balanza para la justicia...). La imagen adopta formas simbólicas como corazones, árboles navideños...

Prosopopeya: o personificación, otorga cualidades humanas a seres vivos o inanimados (como un diálogo entre dos animales vestidos con atuendo humano).

Repetición, redundancia: puede manifestarse de diferentes formas: repetición de palabras, formando juegos de palabras... Repetición de frases o imágenes.

Reticencia: dejar una frase sin acabar para darle mayor énfasis.

Sinécdoque: relaciona las partes con el todo y viceversa, aplicado a la imagen se trata de incluir en el encuadre una parte del total de la imagen, intuyendo el receptor el resto de la imagen. En la imagen aparece una parte del objeto: un trozo de coche, una parte de la etiqueta de un vino.

Durante el capítulo 5, al realizar el resumen de las diferentes prácticas, aplicaremos tanto el modelo de análisis formal de la producción como las figuras retóricas descritas.

A lo largo de este tema 2 hemos ido definiendo aquellos elementos que habitualmente se dan en un proceso arteterapéutico en el que el vídeo es la herramienta de creación: la grabación, la visualización de las imágenes y el audio, la edición y el análisis de la producción. Ahora llega el momento de



evolucionar lo que se ha producido, para ello es fundamental, como comentábamos al inicio de este tema, el análisis formal de las producciones para, a partir de ahí, encontrar nuevas formas de percibir lo que hemos grabado, lo que hemos editado y la realidad que tenemos ante nosotros.

Durante el desarrollo del próximo capítulo atenderemos a esta evolución, a lo que ocurre en la relación entre terapeuta y paciente y en la relación entre el paciente y su producción, para así saber qué sucede cuando cambia la perspectiva y lo que se observa aparece renovado, mágico. Analizaremos también el concepto de mirada desde diversas disciplinas, atendiendo a la diferencia entre percepción y mirada y lo que aporta y enriquece al proceso videoarteterapéutico prestando atención a su evolución.

3. Evolución en la producción: la percepción y la mirada.

3.1. La percepción.

“En este mundo traidor
nada es verdad ni mentira;
todo es según el color
del cristal con que se mira”. Ramón de Campoamor

¿Qué entendemos como ver/percibir? ¿En qué se diferencia de la mirada?

Ver, percibir, es sensorial, es un acto único en cada uno de nosotros.

Mirar es escoger, descartar, posicionarse, elegir, decidir, cambiar, vagar, adentrarse en lo que se desea.

A lo largo de este capítulo 3 indagaremos en los conceptos de visión, percepción y mirada con el fin de poder conocer la evolución del proceso creativo del paciente, íntimamente ligado a la evolución de su propia forma de ver, percibir y mirar.

Posteriormente, durante el tema 4, nos centraremos en que dicha evolución implica un cambio en la mirada y, por tanto, un cambio en el individuo.

Dediquemos un primer instante a reflexionar sobre la manera de percibir.

La percepción, según la “Real Academia de la Lengua”:

“(Del lat. perceptio, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de percibir.

2. f. Sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos.

3. f. Conocimiento, idea”.¹⁰⁴

“El término de percepción se refiere, corrientemente, a cualquier proceso mediante el cual nos damos cuenta de inmediato de aquello que está sucediendo fuera de nosotros mismos. La palabra clave aquí es “inmediato”. Tan solo podemos obtener información inmediata acerca de aquella parte del mundo que incide directamente sobre nuestros sentidos. El mundo que percibimos es el mundo que vemos, oímos, saboreamos, olemos y tocamos”.¹⁰⁵

Todo el cuerpo se encuentra presente a la hora de percibir. La percepción es la manera de interiorizar, de comprender lo que se ha hecho y lo que se está haciendo.

Nuestras capacidades perceptivas no son solo innatas, nuestros órganos, sus limitaciones, nuestros sentidos y sus peculiaridades juegan un papel muy importante para que podamos percibir lo que

¹⁰⁴ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Búsqueda: Percepción*. <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=percepción> [Consulta: 10/10/2011]

¹⁰⁵ BOWER, T. (1984). *El mundo perceptivo del niño*, Madrid: Ediciones Morata. p. 9

tenemos alrededor. Vemos lo que ocurre en el mundo antes de saber nombrarlo. Es interesante destacar que:

“El cerebro de la especie humana, al nacer, se halla inacabado, inmaduro. Debido a esta inmadurez el cerebro humano posee una gran plasticidad y unas valiosas habilidades para adquirir conocimientos durante un dilatado período de tiempo, lo cual contribuye a reestructurar complejas redes de interconexiones, formando genuinos circuitos neurales. En esta modificabilidad, a partir del conocimiento, radica la gran capacidad de adaptación de los humanos a las diversas condiciones ambientales. Sin embargo, para lograr una adaptación exitosa al medio con el que interactuamos que incremente la probabilidad de supervivencia de la especie, debemos ser capaces de extraer información (conocimientos) verídica y útil. Debemos estar dotados de unos sensores (receptores) y sistemas perceptuales”.¹⁰⁶

Es por ello que, aunque poseamos esa gran plasticidad, nuestro desarrollo se centra en que podamos adaptarnos al medio. Evolucionan nuestras facultades perceptivas en función de nuestras necesidades y también de nuestras carencias. Así podemos comparar cómo puede variar la forma de ver el mundo de un pintor y la de un antropólogo, a qué cuestiones atienden, cómo es su percepción del color, de la luz y de la sombra, cómo observan una cara o sienten el tacto de una tela. El mundo para una persona ciega o para una persona con anosmia (sin sentido del olfato) es completamente distinto al de aquellos que pueden percibir desde todos sus sentidos, la carencia de uno de ellos les priva de muchas sensaciones pero la necesidad de adaptación a su entorno hará que potencien el resto. El mapa que cada uno de nosotros tenemos del mundo, es completamente distinto, y esto aporta una gran riqueza.

No nos limitaremos a presentar la percepción visual y auditiva (aunque a lo largo de este capítulo las estudiaremos más en detalle), ya que la percepción táctil, la gustativa y la olfativa juegan un papel fundamental en nuestra forma de entender la realidad y, al ser nuestro punto de conexión con el mundo exterior, es conveniente conocerlas en detalle, ya que pueden convertirse en recursos muy valiosos en videoarteterapia. Podemos, por ejemplo, jugar con las diferentes sensaciones, alterarlas, prescindir de un sentido para activar los otros, etc.

La percepción visual

“La visión parece fácil. Simplemente abrimos nuestros ojos y miramos. Sin esfuerzo aparente vemos un mundo tridimensional lleno de objetos, colores, texturas y movimientos. La aparente facilidad de la visión hace que sea natural para nosotros suponer que la visión es un proceso simple, no más complejo que tomar fotografías con una cámara.

Pero la investigación en neurociencia cognitiva revela que aproximadamente la mitad de la corteza del cerebro, tal vez 50 mil millones de neuronas y 10 billones de sinapsis, se activan cuando nos limitamos a abrir los ojos y mirar. ¿Por qué la mitad de nuestra más sofisticada potencia computacional se dedica a la visión? Esto sería una exageración si la visión se limitara, como una cámara, simplemente a tomar fotografías. Una

¹⁰⁶ UNIVERSITAT DE BARCELONA. *Psicología de la percepción visual (asignatura)*. <<http://www.ub.edu/pa1/node/16>> [Consulta: 25/04/2015]

cámara digital no precisa, ni de lejos, tantos circuitos para tomar fotos”.¹⁰⁷

Al hablar del desarrollo perceptivo del niño, Bower explica que el niño nace con una capacidad perceptiva general y a medida que crece y va experimentando e incorporando elementos fundamentales como el lenguaje, la capacidad perceptiva se va haciendo más especializada y cada vez se irá centrando en todo aquello que le resulta más familiar y cuyo significado puede interpretar. De alguna manera, parece que la percepción se especializa y, al hacerse más concreta, también se limita, por ello se acota el campo perceptivo a medida que crecemos.

En un principio el niño ni siquiera es capaz de diferenciar aquellos procesos que vienen del exterior y los que vienen del interior y, poco a poco, la experiencia y la incorporación del lenguaje le van proporcionando una codificación propia y compleja de los estímulos. Sin embargo, el conocimiento que la experiencia le da de las cosas prevalecerá sobre la información sensorial real que el niño recibe, Bower nos habla de un momento en el desarrollo, en torno a los seis años, en que a la hora de percibir, se da prioridad a la idea que se tiene sobre un estímulo concreto que a la información que llega por lo sentidos, si éstas son contradictorias. Esta cuestión es clave para centrar lo que podemos entender por percepción, ya que la percepción va haciéndose cada vez más subjetiva y basada en experiencias y constructos mentales. Esto se aprecia muy bien en el dibujo, si pedimos a un adulto dibujar una hoja que tiene ante sus ojos, el dibujo se parecerá más a su idea de hoja, a cómo él ha interiorizado que es, en lugar de ser semejante a lo que tiene delante, respetando la textura, el frescor, las raíces, la perspectiva, las dobleces, el color y la incidencia de la luz en la realidad que está percibiendo.

“Si no puedo dibujarlo, es que no lo entiendo” Albert Einstein.

Pero esa visión, además de condicionada por nuestra fisiología, nuestra cultura y conocimiento, nuestras emociones y nuestro punto de vista, también es una actividad incompleta, no todo aparece en nuestro plano de visión aunque esté delante de nuestra vista y muchas menos cosas tienen el privilegio de situarse en primerísimo plano.

El neurólogo Facundo Maes explica que:

“El cerebro destina aproximadamente el 25% de su actividad y más de treinta áreas distintas para la percepción visual. El cerebro visual no retrata la realidad como una máquina de fotos sino que le otorga un significado a las imágenes (tanto en forma consciente como no consciente). El ojo captura información incompleta del mundo externo a partir de una imagen que no es 100% fidedigna: retiene lo más importante y descarta los detalles más triviales. El cerebro es, en realidad, el órgano que le da sentido a esta información”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ HOFFMAN, D. (2010). “Human vision as a reality engine”. Artículo en internet: <<http://www.cogsci.uci.edu/~ddhoff/HoffmanFABBS.pdf>> [Consulta: 10/07/2015]

¹⁰⁸ CLARÍN. *Todo depende del cerebro con que se mira el mundo de Facundo Maes*. <http://www.clarin.com/zona/depende-cerebro-mira-mundo_0_653334761.html> [Consulta: 15/05/2015]

Existe una continua retroalimentación entre nuestra inteligencia y los estímulos que percibimos. Por ejemplo, al proyectar, al esbozar, ponemos en orden nuestras ideas, al representar los conceptos somos capaces de conectarlos con el mundo real.

Arnheim considera fundamental ese poder experimentar la realidad y lo abstracto, poderlo representar, para poder comprenderlo. Como ocurre en las matemáticas, que son impensables sin ejemplos prácticos.

“La visión no es un registro mecánico de elementos, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos”.¹⁰⁹

A lo largo de la historia se han desarrollado diferentes formas de entender la percepción, el constructivismo defiende que el conocimiento previo es necesario en toda acción perceptiva y el estructuralismo explica que cada elemento de la escena nos provoca una sensación perceptiva y lo que vemos es el resultado de esa unión.

En contraposición a esas dos teorías, defendiendo que el todo es más que la suma de las partes, surge la Psicología de la Gestalt (en la que se basan Fritz y Laura Perls, entre otras corrientes psicológicas y filosóficas, para la creación de la psicoterapia Gestalt, que veremos en el tema 3.2).

La psicología gestáltica (Psicología de la Forma) nace en Alemania a principios del siglo XX de la mano de teóricos como Wertheimer, Kohler, Koffka y Lewin. Dentro de los estudios de esta corriente psicológica destacan todos aquellos dedicados a la percepción humana.

Según la Gestalt los datos sensoriales que percibimos, al sumarlos, no dan como resultado nuestra experiencia perceptiva, ya que la imagen percibida se configura a partir de un proceso de reestructuración. Por eso, al intentar analizar lo percibido de forma fragmentada, en lugar de en su conjunto, consideran que se desvirtúa la experiencia real. También consideran que nuestra capacidad para captar estímulos del exterior y decodificarlos es innata.

El concepto de forma es básico, esta forma puede cambiar de tamaño, de ubicación, de color, pero su forma no va a ser alterada.

Surgen inmediatamente al hablar de forma dos elementos fundamentales: la figura y el fondo.

Existe un contorno que divide al mundo en dos espacios:

-Aquello que está dentro del contorno es la figura, en ella centramos nuestra atención. La figura sobresale en primer plano y adquiere un significado. Solemos recordarla mejor.

-Lo que queda fuera del contorno es el fondo, queda en un segundo plano perceptivo. Suele quedar como difuso y poco significativo, por lo que resulta más difícil recordarlo.

¹⁰⁹ ARNHEIM, R. (1981). *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza. p.18.

Sin embargo es la totalidad, la suma de figura y fondo, lo que da lugar a nuestra experiencia perceptiva. No existe una figura sin fondo ni un fondo sin figura.

De la relación de estos dos conceptos surge la ley general de figura y fondo, basada en que todo objeto (figura) destacará sobre un fondo que queda en segundo plano.

A partir de los estudios realizados formulan una serie de leyes de organización perceptual.

Ley de primacía: el todo es anterior, se manifiesta antes que las partes.

Ley de autonomía: son los factores internos, más que los externos, los que determinan el todo.

Ley de la buena forma (ley de pregnancia): tendencia a percibir las formas de la manera más sencilla posible.

De esta última proceden otras leyes, clasificadas en dos grupos: intrínsecas (actúan al margen de las experiencias pasadas) y extrínsecas (se basan en experiencias previas y actúan cuando el estímulo no es conocido).

Leyes intrínsecas:

Ley de cierre: nos permite aislar a unos objetos de otros, una figura incompleta se tiende a ver como si estuviera completa.

Ley de proximidad: las partes que forman el estímulo se reúnen formando figuras en relación a su distancia, la distancia separa, la proximidad agrupa.

Ley de semejanza: los elementos similares tienden a agruparse, lo diverso se separa.

Ley de la buena continuidad: en igualdad de condiciones, la tendencia es percibir aquellos estímulos que guardan entre sí una continuidad como una sola figura.

Ley de inclusión: se refiere a un elemento que aparece cubierto (o compuesto) por otros, y por ello lo percibimos como un todo.

Ley de causa-efecto: cuando un estímulo ya conocido o relacionado con otro se presenta, el receptor tiende a pensar en la consecuencia.

Las leyes de la Gestalt supusieron un gran avance a la hora de comenzar a entender nuestro proceso perceptivo y los problemas que plantean siguen estando en vigor actualmente, pero la realidad es que en muchos casos no han sido suficientemente experimentadas, se basan en modelos en dos dimensiones y, al utilizar el método descriptivo fenomenológico (consistente en mirar la figura y describir oralmente la sensación perceptiva que produce), estas leyes pueden resultar en muchos casos imprecisas.

Es por ello que a lo largo del siglo XX y en lo que llevamos de siglo XXI se ha seguido investigando en torno a la percepción visual. Nos centraremos en aquellos estudios que amplían la experiencia perceptiva en lo que respecta a las tres dimensiones.

Teoría de la inferencia de Gregory: según esta teoría, a partir de un número limitado de datos que nos llegan a través de los sentidos, generamos significados. Lo importante no son las sensaciones

primeras sino el razonamiento que se realiza a partir de estas sensaciones.

Teoría de la extracción de la información de Gibson: para Gibson los sentidos son activos, no pasivos, y, como tal, pueden ser educados. Los sentidos también detectan cambios producidos en el entorno y los elementos que se mantienen.

La teoría cognoscitiva dice que la percepción es una actividad del pensamiento, de alguna forma comparan nuestra visión con un ordenador. Plantean tres puntos clave: conocer el funcionamiento del cerebro, la comparación de nuestro funcionamiento con el de los ordenadores y que el conocimiento es solo una representación simbólica de lo real y que, por tanto, al conocer aprendemos.

Las percepciones visuales son impresiones de un mundo 3D que no cambia.

David Marr es un neurofisiólogo cognostivista. Habla de tres fases en la experiencia perceptiva:

1. Se forma un primer esbozo: captamos bordes, manchas, líneas, etc. Surge en el cerebro la representación bidimensional de esas imágenes. Para explicar esta primera fase de la percepción podemos tomar las leyes de la Gestalt descritas (proximidad, cierre, continuidad, etc.).
2. Se crea el esbozo que podemos llamar de “dos dimensiones y media”: introducimos la perspectiva y se pone cada elemento en relación a la superficie, la continuidad, etc.
- 3.El modelo 3D: el cerebro construye tanto la visión general del objeto y su entorno, como la comparación con la experiencia previa, con las imágenes almacenadas.

En cuanto a las peculiaridades de la visión pueden encontrarse déficits de distinta severidad, que pueden ayudar al videoarteterapeuta para basarse en ellos a la hora de ampliar las propuestas, como la acromatopsia, que se podría definir como una ceguera a los colores (se llama daltonismo cuando existen problemas de diferenciación de los colores, sobre todo el rojo y el verde) y la ceguera, que es la pérdida completa de la visión. como ya hemos mencionado, las personas ciegas suelen tener el resto de sentidos mucho más desarrollados.

Pero la percepción no depende solo de la información que nos llega a través de nuestra visión. La experiencia auditiva nos permite separar una conversación de una música o de un ruido de fondo y resulta fundamental a la hora de tener una percepción completa de la realidad. También existen formas táctiles, gustativas y olfativas que se suman a las anteriores para dotarnos de más elementos que nos permitan percibir lo que nos rodea con todos los matices posibles.

Por tanto consideramos que es importante dedicar un pequeño apartado al resto de los sentidos que intervienen en nuestra experiencia perceptiva, ya que, aunque el vídeo sea eminentemente visual y auditivo, el resto de sentidos aporta su parte y no los debemos excluir.

La percepción sonora

“¿Alguna vez se ha sentado en silencio, sin fijar su atención en nada, sin hacer esfuerzos para concentrarse, con la mente en calma, realmente en silencio? Entonces escucha todo, ¿No es cierto? Escucha los ruidos lejanos como los cercanos, los que están muy cerca, esos ruidos inmediatos, eso en realidad significa que escucha todo. Su mente no se limita a un único y pequeño canal. Si puede escuchar de esa forma, escuchar con facilidad, sin esfuerzo, descubrirá que sucede un cambio extraordinario en usted, un cambio que llega sin su voluntad, sin que lo pida, y en ese cambio hay enorme belleza y profunda percepción.”¹¹⁰

La audición es la acción de percibir los sonidos a través de los oídos.

El sonido surge de las vibraciones generadas por los cuerpos, viaja por el aire en forma de ondas y llega a nuestros oídos. Nuestro espectro de audición es muy limitado. Todo aquello que esté por debajo de una frecuencia determinada ni siquiera lo escuchamos, todo lo que esté por encima nos resulta molesto, llegando a ser en ocasiones doloroso.

Michel Chion, al escribir *La audiovisión*, introduce un nuevo concepto, propone que los productos audiovisuales se “audioven”, también realiza un interesante análisis de los actos de oír y ver y escuchar y mirar. Explica que el hecho de que la producción audiovisual combine ambos sentidos nos ayuda a la hora de procesar el mensaje, de recordarlo, ya que el lugar del cerebro donde se aloja el mensaje audiovisual es distinto a donde guardamos la información visual y la auditiva.

Gracias a ello, nuestro proceso perceptivo será más completo cuando la información que nos llega combina la visión y el audio.

“En el sonido siempre hay algo que nos invade y nos sorprende, hagamos lo que hagamos, y que, incluso y sobre todo cuando nos negamos a prestarle nuestra atención consciente, se inmiscuye en nuestra percepción y produce en ella sus efectos. La percepción consciente puede, por supuesto, ejercitarse esforzadamente por someter todo a su control, pero, en la situación cultural actual, el sonido tiene, más fácilmente que la imagen, el poder de saturarla y cortocircuitarla.”¹¹¹

La percepción táctil

“Buscamos en el tacto una certeza de realidad, cuando dudamos del engaño visual. La objetividad que asignábamos a nuestras percepciones táctiles es fácilmente trastocada con la realidad virtual”¹¹²

A través del sentido del tacto nos acercamos a lo tangible, podemos percibir la forma, la superficie, la dimensión, la consistencia, la temperatura, el peso o la humedad de los objetos que tenemos a nuestro alrededor. Los receptores del tacto están distribuidos por toda nuestra piel.

¹¹⁰ JIDDU KRISHNAMURTI, J. *Escucharlo todo*. <<http://www.krishnamurti.org/es/krishnamurti-teachings/view-daily-quote/20111228.php?t=Escuchar>> [Consulta: 20/03/2015]

¹¹¹ CHION, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós. p.34

¹¹² HOYAS FRONTERA, G. “Percepción táctil e interactividad en la creación artística de realidades virtuales”. Artículo en Internet : <<http://www.upv.es/intermedia/index.htm>> [Consulta: 10/06/2015]

La experiencia táctil nos despierta sensaciones que nutren el proceso audiovisual. La riqueza sensitiva que nos aporta poder tocar y ser tocados nos abre un nuevo mundo de posibilidades para la creación. El tacto, al ponernos en contacto real con lo externo, es fundamental para el proceso creativo del paciente.

La percepción gustativa

El gusto es un sentido muy localizado y especializado, se encuentra en la lengua. Junto con el olfato es de los sentidos denominados “químicos”, ya que su forma de procesar los estímulos del exterior está relacionada con sustancias químicas que, al entrar en contacto con la saliva, son interpretadas por medio de las papilas gustativas. Tenemos la capacidad de captar multitud de sabores y, además del sabor, percibimos la temperatura, el grado de humedad o la textura de los alimentos.

Gusto y olfato se encuentran interrelacionados, nuestra percepción del sabor se completa con el olfato, ya que el olor del alimento será determinante para el gusto.

Sabor y satisfacción de la necesidad están íntimamente ligados, también es muy interesante atender a la relación existente entre sabor y placer y entre sabor y desagrado. Desde ahí podemos servirnos del gusto como un desencadenante de las emociones y, por tanto, del trabajo creativo, puede ser el punto de partida para grabar, para crear un texto o para imaginar el escenario donde se lleva a cabo la acción de la historia que el paciente ha creado.

La percepción olfativa

El olfato nos ofrece una gran información de nuestro entorno, de él depende en gran medida que podamos encontrarnos confortables o que un lugar o una persona nos resulten desagradables. Como comentábamos, está íntimamente relacionado con el gusto y es el otro sentido que se sirve de la química para procesar los estímulos que le vienen del exterior. El olfato se suele adaptar muy bien al entorno, se acostumbra en seguida al olor predominante y dejamos de oler muy rápidamente sensaciones de menor grado de intensidad. Podríamos decir que es el sentido más menospreciado, el menos estudiado, pero no por ello lo podemos subestimar.

El poder evocador del olfato es una puerta abierta para la creación. El olor de la piel, un perfume, una naranja, una flor, nos transportan, abren nuevos espacios en nuestro imaginario, nos aportan nuevas alternativas que contribuyen a la construcción del universo simbólico del paciente.

3.1.1. La percepción, el arte y el lenguaje audiovisual.

“Toda percepción es también pensamiento, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención.”¹¹³

¹¹³ ARNHEIM, R. (1981). *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza. p. 5.

En este camino de la percepción, aquello que falta (los sentidos que no están representados) lo completo yo. La imagen y el sonido captados con la cámara y posteriormente reproducidos me pueden remitir al olor, al sabor o al tacto de aquello que veo y escucho a través de la pantalla según yo lo tengo en mi recuerdo.

Marina Núñez, artista y profesora de la facultad de Bellas Artes de Pontevedra, explica cómo la misma imagen, el mismo paisaje, el mismo lugar, tienen un significado diferente para cada uno de nosotros. Para el pescador, un cielo con nubes puede significar un mal día para salir con el bote y para un fotógrafo el momento perfecto para sacar la cámara.

La relación que establecen los objetos con su entorno cambia la percepción que tenemos de ellos. La iluminación de la sala en la que estamos, el contraste y orientación del monitor, etc. puede hacer que lleguemos a una primera conclusión perceptiva, errónea o no, y que ésta permanezca en nuestra cabeza a pesar de que nos estén demostrando lo contrario. Cada uno de nosotros vemos el mundo de una forma distinta ya que nuestro cerebro interpreta contextualmente la información que le llega por los sentidos.

Cuando hablamos de percepción relacionándola con el audiovisual es imposible olvidar el modo en que se ha estudiado la imagen y la imagen en movimiento, nuestra forma de percibirla e interpretarla.

Existen grandes estudiosos de las artes plásticas y el audiovisual que han intentado ir desenmarañando nuestro proceso perceptivo.

Trataremos de realizar un repaso por sus diferentes aportaciones y su relación con la percepción entendida desde esta investigación.

Rudolf Arnheim, divide su libro *Arte y percepción visual* en diferentes capítulos titulados: el equilibrio, la forma, el desarrollo, el espacio, la luz, el color, el movimiento, la dinámica y la expresión. Ninguno de estos conceptos nos resulta ajeno, todos ellos los hemos revisado en el capítulo 2.2, al hablar de la imagen en movimiento. Son los conceptos básicos que nos sirven para analizar cualquier imagen.

“Quedémonos en lo visible con su sentido estrecho y prosaico: el pintor, cualquiera sea, mientras pinta practica una teoría mágica de la visión. Le hace falta admitir que las cosas pasan en él, o que conforme al dilema sarcástico de Malebranche, el espíritu sale por los ojos para ir a pasear en las cosas, ya que no deja de ajustar a ella su videncia. (Nada cambia si no pinta frente al motivo: pinta en todo caso porque ha visto, porque el mundo ha grabado en él, al menos una vez, las cifras de lo visible)”¹¹⁴

Para el lenguaje audiovisual la materia serían las rayas, los colores, los píxeles etc. Solemos creer que lo que nos presenta es una realidad mucho más directa que otros medios de representación, sin embargo, lo que observamos son signos audiovisuales y no la realidad misma.

¹¹⁴ MERLEAU-PONTY, M. (1985). *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós. p. 22 y 23.

Marshall McLuhan, en *Understanding Media*, dice que “damos forma a nuestras herramientas y luego nuestras herramientas nos dan forma a nosotros” y, en cierta medida, es así. Nuestra forma de percibir ha ido evolucionando de la mano de las teorías de la percepción y los avances tecnológicos. En la Edad Media la percepción de la profundidad, de las tres dimensiones y la forma de representarla no estaba condicionada por la perspectiva cónica. De la misma forma, como ya comentábamos en el capítulo 2, la impresión que cada uno tiene de la realidad está determinada por su lugar de nacimiento, su edad, sus conocimientos, etc. No es ni mejor ni peor, simplemente distinta, con matices diferentes.

Arheim nos plantea tres tipos de formas de percibir:

- Aislado al objeto, lo que nos permite sintetizarlo y captarlo de forma más simple.
- Fundir el objeto con su fondo, con su contexto, de esta forma percibimos mayores matices de la realidad (sombras, luces, fondos).
- Analizando el objeto de forma creativa, aportando nuevos puntos de vista, reinterpretándolo, dándole un nuevo sentido.

Al dibujar podemos acercarnos a estas tres formas de percibir. Al dibujar de memoria, por ejemplo, aquellos objetos que tengamos más simplificados en nuestra mente serán los más sencillos de representar.

El mundo de la representación se relaciona de forma muy estrecha con nuestra percepción y, como estamos planteando a lo largo de esta tema, juega un papel fundamental a la hora de comprender, interpretar e interiorizar nuestro entorno. Esta apertura de nuestros sentidos supone un crecimiento y una amplitud que enriquece enormemente el proceso de creación.

3.1.2. Peculiaridades de la percepción: el ojo y la cámara.

“La Cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual (salvo en las pinturas). Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito.

Esto no quiere decir que antes de inventarse la cámara los hombres creyeran que cada cual podía verlo todo. Pero la perspectiva organizaba el campo visual como si eso fuera realmente lo ideal. Todo dibujo o pintura que utilizaba la perspectiva proponía al espectador como centro único del mundo. La cámara —y sobre todo la cámara de cine- le demostraba que no era el centro.

La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos. Y esto se reflejó inmediatamente en la pintura”¹¹⁵

¹¹⁵ BERGER, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 11

Llega el momento de coger la cámara de vídeo y observar el mundo a través de ella.

El paciente percibe la realidad por medio de la cámara, del ordenador, de la pantalla de televisión o del proyector, que, al permitirle ver lo grabado de nuevo, le dan la oportunidad de atender a nuevos matices, recordar, imaginar, emocionarse, reinventar lo sucedido, generar nuevos espacios y darle vida a unos personajes que han quedado atrapados en la grabación, ya que, pese a estar en movimiento, no pueden escapar.

La cámara nos recuerda que no somos el centro del mundo, como menciona Berger en su texto, y eso aporta al paciente el aliciente de saber que no solo ocurre lo que está viendo. La realidad que captamos nosotros y la que capta la cámara, y aquella que percibimos a través de la cámara, es una realidad fragmentada, en continuo cambio, desarrollo, crecimiento, que pierde elementos para ganar otros.

El vídeo es eminentemente visual y auditivo y por ello abre la puerta de la imaginación del autor que trata de completar la información recibida a partir de la imagen y el sonido que se crean. Los matices a los elementos nos los proporciona nuestro conocimiento, nuestro recuerdo, los completamos y enriquecemos.

Por tanto, esta revisión por el camino de la visión a través de la cámara nos remite no necesariamente a la percepción visual sino más bien a un “ver con todo el cuerpo”.

El libro de Julio Romero, *El arte como transformación: Mirar con otros ojos. Propuesta didáctica* se inscribe dentro de una colección de diferentes experiencias didácticas propuestas por profesores universitarios, basándose en la obra de algún artista para realizar una intervención en el ámbito escolar. En este caso se aproxima a la obra de Paloma Navares, una artista visual con amplio recorrido que centra su trabajo en el cuerpo y los modos de ver, además de otros muchos aspectos. Destaca en su trabajo su propia experiencia con lo visual ya que desde niña padece una enfermedad degenerativa que altera su visión, de la que ella misma se sirve para nutrir sus creaciones. La propuesta didáctica: “Se trata de hacer presente en educación esa máxima creativa de “hacer familiar lo extraño y hacer extraño lo familiar”. Queremos “Mirar con otros ojos”, poner en práctica diferentes modos de ver, diferentes perspectivas para mirar lo que nos rodea y a nosotros mismos”.¹¹⁶

Explica Donald Hoffman en su texto sobre construcción de la realidad visual¹¹⁷ que existe la creencia popular de que nuestro ojo es igual al ojo de la cámara, que sigue un proceso simple, como si la percepción fuera tan sencilla como tomar una fotografía del mundo ya existente. A esta forma de pensar la llama “la visión cámara”.

¹¹⁶ ROMERO, J. (2009). *El arte como transformación: Mirar con otros ojos. Propuesta didáctica*. Madrid: Eneida. p. 6.

¹¹⁷ HOFFMAN, D. (2011). “The construction of visual reality” en Blom, J.D. y Sommer I.(Eds.). *Hallucination: Research and Practice*. Berlin: Springer Verlag, p. 7-15.

Prosigue comentando que, en efecto, el ojo es como una cámara, tiene una lente que enfoca las imágenes en la retina, al fondo del ojo. Pero este es solo el punto de partida del sistema visual.

La investigación en neurociencia cognitiva explica que la visión es un proceso constructivo. Cuando abrimos nuestros ojos, nuestro sistema visual construye, en una fracción de segundo, todas las formas, profundidades, colores, movimientos, texturas y objetos que vemos. La potencia de cálculo necesaria para dicha construcción es enorme, pero la construcción se hace tan rápido que pensamos, erróneamente, que no existe construcción, que estamos simplemente tomando una instantánea del mundo tal como es.

Pero hay una parte en el discurso de Hoffman que echamos de menos, la referida a la cámara, a aquello que ocurre tras la captación de las imágenes. Lo evidente es que la cámara, como el ojo, se dedica a recoger las imágenes del mundo, a enfocarlas y a reproducirlas. Pero detrás de ese ojo de la cámara siempre hay un ojo humano. Decidimos su ubicación, la encendemos, la apagamos, nos acercamos a los objetos, nos alejamos. Es la combinación del ojo humano y el ojo de la cámara la que representa la verdadera razón de ser del acto de grabar y la que nos aporta el material de trabajo para poder acompañar al paciente en sus producciones y posibilitar una evolución en el proceso creativo. El paciente va enriqueciendo su universo simbólico a medida que avanza su proceso creativo.

3.1.3. La percepción presente en la construcción del universo simbólico y en la evolución de la producción.

Con la intención de profundizar en el conocimiento de los actos de ver, percibir y mirar, realiza José Luis Brea en 2009 un análisis de los estudios visuales en el que plantea que todo aquello que tiene que ver con la visión está claramente condicionado por el ambiente, por la cultura y, añadiríamos, por el propio sentir de la persona que observa. Esto último es lo que nos lleva a comprender, después de todo lo revisado en este capítulo, que la percepción en cada persona, su universo de visión, es único y es a partir de ahí, de su materia prima, de lo que percibe, que la persona va a empezar a construir su universo simbólico, partiendo de todo aquello que la rodea y de su mundo interior, de su imaginación, de sus sueños y de su inconsciente, de ahí que este universo esté lleno de matices.

“Sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultural –y por lo tanto, políticamente connotado- de los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control ... que todo ello conlleva. Tales son, en efecto, los temas con los que habrán de tratar y vérselas los estudios visuales”¹¹⁸

¹¹⁸ BREA, J.L. (2009). “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. Artículo en internet: <<http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>> [Consulta: 12/04/2015]

En el capítulo 4 atenderemos más profundamente al concepto de universo simbólico y nos centraremos en el cambio que experimenta la mirada durante lo vivido en las sesiones. Pero antes del cambio hay un paso previo, que tiene que ver con la evolución de lo creado durante el proceso creativo.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la percepción se genera a través de los estímulos que nos llegan por los sentidos y que producen en nosotros sensaciones, informándonos de lo que ocurre fuera de nosotros, aunque no de forma objetiva e imparcial. Percibimos una parte de la realidad, aquella a la que nuestra mirada se dirige y enfoca, centrándose en un olor, un gusto, un sonido, de entre todo lo que ocurre en el entorno. Este filtrado lo determina nuestro conocimiento, nuestra situación emocional, nuestras capacidades físicas, etc. Por tanto surge, ya desde el momento en que atendemos a la forma en que un paciente percibe su producción y percibe el mundo que se encuentra encriptado en los vídeos generados, la certeza de que hay muchos elementos de gran interés para evolucionar la producción. Como ya hemos visto al describir el vocabulario específico en el punto 1.1.1.1, la producción es el vehículo, el medio de comunicación, que utilizan paciente y terapeuta. Cuando hablamos de evolución nos referimos al proceso de cambio que vive la producción, ese cambio es gradual, se va dando a lo largo de las sesiones, al alterar la producción, introducir modificaciones y sustraer elementos para, de esa forma, hacerla crecer.

“El videoarte tiene diversas lecturas y es un permutador del onirismo que desactiva la percepción de linealidad y recupera el placer visual mediante su capacidad de crítica deconstructiva y de metamorfosis. Es un arma de investigación del inconsciente en vacío que convierte en inmediatos los pensamientos”¹¹⁹

El lenguaje audiovisual nos permite acceder a ese mundo inmediato, que parece casi análogo de lo real y transformarlo, dándole una nueva lectura a partir de lo que percibimos al modificarlo. Es una puerta abierta, como comenta el texto, al mundo de los sueños, un recorrido por aquello que solo está en nuestra imaginación. Es fundamental poder perseguir ese placer visual, dejarse seducir por las imágenes, plantearnos lo increíble que puede llegar a ser el encuentro con ese placer perceptivo. Podemos acompañar la evolución de la producción y, por tanto, la evolución de la percepción de la persona, desde ese lugar de placer perceptivo. Cuando el paciente logra sentir ese placer perceptivo, y comienza a buscarlo de forma consciente, en ese momento, comienza a darse cuenta de que existe el deseo y es ahí donde se despierta la mirada.

Realiza Ana María Guasch un repaso por doce reglas aplicables a la hora de entender los estudios visuales en la actualidad. Reflexiona sobre los estudios que hasta ahora se han realizado vinculando imagen, percepción y palabra y cuestiona el acercamiento al arte cuando se relaciona simplemente con los procesos clásicos de percepción, ya que para completar su comprensión, es necesario sumergirse en el territorio de la mirada.

¹¹⁹ LECH, I. (2009). *La imagen encapsulada. El videoarte como espiral*. Madrid: Ediciones Autor. p. 68

“Pero, desafiando la tradición según la cual la relación «imagen y palabra» designa una relación unívoca de la Historia del arte en relación a la historia literaria, a los estudios textuales, a la lingüística, y a otras disciplinas que tratan básicamente sobre la expresión verbal, desde los Estudios visuales se reivindica una visualidad no unida a los procesos clásicos de percepción, sino como un proceso activo gobernado por las comunidades e instituciones y centrado en la construcción de una subjetividad. Una visualidad que en último término reivindica el poder del deseo, un deseo ocular, producido a través de la experiencia de la mirada”¹²⁰

“La mirada fotográfica tiene algo de paradójico que encontramos también algunas veces en la vida: el otro día, en el café, un adolescente, solo, reseguía con la vista toda la sala; a veces su mirada se posaba en mí; tenía yo entonces la certeza de que me miraba sin que por ello estuviese seguro de que me viese: distorsión inconcebible: ¿cómo mirar sin ver?”¹²¹

Tal y como señalan Ana María Guasch y Roland Barthes, además de ver y percibir, también miramos. La mirada podemos entenderla como un acto pulsional, un acto del inconsciente, del mundo onírico. Un acto en donde el que está presente no es el control o la curiosidad sino que hay algo del deseo que empuja a fijar la atención de una nueva manera en los lugares, los objetos, las personas.

Afinar la mirada, darle un sentido, viajar por ella a territorios desconocidos, nos enriquece.

Dedicaremos el próximo tema, el 3.2, al acto de mirar. Nos centraremos en la relación que establece la mirada con el arte, la psicología (prestando especial atención al psicoanálisis y a la psicoterapia Gestalt) y con la filosofía.

Finalmente atenderemos a la relación entre la mirada y la evolución de la producción del paciente durante las sesiones.

¹²⁰ GUASCH, A. (2005). “Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales” en Brea, J.L. (coord.) *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, p. 59-74 p. 63

¹²¹ BARTHES, R. (2011). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós. p. 122

3.2. La mirada.

“Para ver claro, basta con cambiar la dirección de la mirada.” Antoine de Saint-Exupery

La mirada es fundamental en el proceso. El acompañamiento se va elaborando al percibir cómo el paciente va cambiando la manera de mirar su producción.

El proceso vivido en la mirada, el viaje que nos hace experimentar, es un camino que nadie te obliga a recorrer y que tú mismo decides de qué manera llevarlo a cabo.

Nacemos con la capacidad de ver, de percibir con los sentidos, de ser partícipes de aquello que ocurre a nuestro alrededor a través de imágenes, sonidos, olores, texturas y sabores.

Pero mirar se encuentra en otro lugar, mirar implica establecer nuevas relaciones con lo que nos rodea.

La materialidad existe en el hacer videográfico mientras exista una mirada que sea capaz de sorprenderse con los hallazgos y abrirse al cambio.

Intentemos aproximarnos a cómo el proceso audiovisual descrito en los capítulos anteriores evoluciona a través de la mirada.

3.2.1. La mirada desde el arte.

“Mirar fotografías nos obliga a un doble esfuerzo: el esfuerzo de ver, pero también el de adivinar. Pero ¿no pasa eso mismo cuando miramos el mundo? Mirar no es limitarse a percibir pasivamente las cosas, sino adentrarse en ellas, percibir su vida escondida. Lo que es lo mismo que decir que solo con la imaginación, como afirma Kierostami, podemos ver de verdad el mundo. Mirar tiene que ver con la atención, con la renuncia a poseer, es un acto de amor”.¹²²

Jonh Berger dedica su libro *Mirar* a Anthony Barnett ya que, según explica el autor, “está siempre mirando”¹²³. En el libro el ojo de la cámara y el ojo del artista nos hablan del significado oculto en la mirada cotidiana con la que contemplamos paisajes, animales o personas queridas.

Ángel Román reflexiona desde su libro *Ensayos de la mirada* sobre tres tipos de modos de mirar que él ejemplifica con grandes historias cinematográficas. Divide su libro en tres capítulos: “Miradas lejanas”, “Miradas íntimas” y “Miradas extrañas”. Inés Praga Terente destaca en el prólogo de la obra: “Siempre he pensado que la mirada no es un don sino una conquista. Se consigue mirar después de muchos años de ver, de contemplar, de descifrar realidades y de interpretar mensajes”.¹²⁴

Existen para el arte dos miradas fundamentales, la mirada del artista y la mirada del espectador.

¹²² EL PAÍS. *El arte de la mirada de Gustavo Martín Garzo*. <http://elpais.com/elpais/2014/04/04/opinion/1396630227_365212.html> [Consulta: 31/01/2015]

¹²³ BERGER, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Ed. GG. p.3

¹²⁴ ROMÁN, Á. (2004). *Ensayos de la mirada*. Madrid: Estudio Eurolaser. p. 13.

El artista dirige su mirada hacia la realidad con la consciencia y la intensidad del que se interroga por las cosas de forma constante. Habitualmente nuestra forma de acercarnos a la realidad tiene más que ver con la necesidad, buscamos aquello que la puede satisfacer, es un acto más inconsciente. Sin embargo, aquel que, como el artista, se interroga acerca de la realidad, que la pone a prueba, que examina todos sus matices y los cuestiona, ha de tener una mirada distinta. La mirada del artista se dirige hacia las cosas con la intención de diseccionarlas y de hallar su fondo para luego plasmarlo, encriptarlo y, finalmente, compartirlo.

Veremos a lo largo de este capítulo cómo diferentes corrientes psicológicas y pensadores a nivel mundial entienden la mirada, cómo tratan de desentrañar qué es lo que mueve esa mirada, qué la hace detenerse, recorrer un determinado lugar o desistir.

En el caso del artista, él no tiene por qué saber lo que busca con su mirada, ni por qué se detiene en un determinado lugar, pero confía en su instinto. La mirada que cada bailarín, cada actor, cada pintor, cada escultor, cada escritor, cada cantante, dirige al mundo lo agranda, lo llena de color, de matices, lo hace menguar, lo desmenuza, lo interroga. Cuando la mirada viaja en dirección a ellos mismos el cuestionamiento, la duda, el juicio, la comparación, la reflexión, tiene que ver con cuestionar su propia manera de estar en el mundo, de situarse ante los otros, de vincularse, de cuidarse, de estar en contacto y de retirarse. Por último la mirada del artista también se encuentra con la mirada de los otros, a los que no solo contempla, también los puede analizar, describir, exagerar, idolatrar, empequeñecer, tergiversar, descubrir a través de sus miradas emociones, sensaciones, despertar a nuevas formas de entender la realidad. El artista se nutre del mundo, de la mirada que dirige al mundo y la que el mundo, los espectadores, le dirigen.

La mirada del espectador es la que completa la obra. Podemos tener miedo de ver, percibir, y no entender, pero la mirada viaja libre porque no tiene que rendir cuentas ni tiene que explicarse en términos intelectuales. Cuenta con permiso para descubrir las propuestas artísticas desde la emoción, la corporalidad y la espiritualidad, desde lo que transmiten a cada persona sin importar lo que significan para el autor o para la historia del arte. La obra pasa a ser del espectador porque la mirada se la apropia.

Las distintas disciplinas artísticas entienden la mirada del espectador de forma diferente pero tienen en común esa libertad, esa ruptura con lo cognitivo para pasar a otro plano, relacionado con la sensación, el sentimiento y el espíritu.

3.2.1.1. La mirada y el lenguaje audiovisual.

La mirada en el lenguaje audiovisual está presente desde múltiples perspectivas:

La mirada como término técnico se utiliza desde los años setenta en la teoría fílmica y trata tanto la

mirada del espectador de los productos audiovisuales como las miradas que la cámara dirige a los personajes y aquellas que se dan entre los personajes dentro de los textos audiovisuales.

Atendiendo a la segunda acepción de la mirada como término técnico que mencionábamos, podemos decir que el formato y el mensaje de un producto audiovisual, vienen determinados, en gran medida, por la posición que ocupa la cámara, por la dirección de su mirada. El punto de vista de la cámara es fundamental, es la que registra la realidad y a la vez genera el producto audiovisual.

Existen cuatro tipos de mirada, según el lugar que ocupa la cámara:

- Objetiva: cuando la cámara ocupa el sitio de una mirada ajena al interior del relato, la de un narrador. La cámara se limita a observar las acciones.
- Interpelativa: cuando los actores se dirigen directamente hacia la cámara, interpelando de este modo al espectador.
- Subjetiva: cuando la cámara toma el punto de vista de uno de los personajes que protagonizan la acción, el personaje está situado en el interior de la narración. La cámara deja de ser un objeto y cobra su propia identidad dentro de la acción, representando la mirada de uno de los personajes.
- Irreal: cuando la cámara está situada en un punto de vista que no podría ser ocupado por el ojo humano.

En el cine, la mirada subjetiva nos ayuda a meternos en el mundo interno de un personaje. Existen películas de gran potencial poético como “La escafandra y la mariposa” o “Cisne negro”, dos grandes ejemplos donde se muestra la visión subjetiva de los protagonistas de forma diferente. En “La escafandra y la mariposa” (tal y como ya mencionamos en el capítulo 2.1), podemos ver el mundo desde los ojos de su protagonista en muchas secuencias del film, un hombre que, tras un accidente, se ha quedado completamente inmóvil y solo puede mover los ojos. Esta visión subjetiva pone al espectador más cerca del sentir de su protagonista, le traslada su angustia, su incapacidad para comunicarse con el mundo exterior y el contraste con la riqueza de su mundo interior, que continúa intacto. En el caso de “Cisne negro”, la película se desarrolla desde una visión “externa”, una cámara a la que atribuimos la capacidad de ser objetiva. Observamos a la protagonista relacionarse con su entorno pero poco a poco vamos siendo conscientes de que lo que vemos, lo que se nos cuenta, es lo que ocurre desde la visión subjetiva de la protagonista, cada escena está filtrada por su interpretación, y sus delirios, confundiendo al espectador, que ya no sabe qué responde a un sueño de la protagonista, qué a un delirio y qué parte de lo que nos muestran ha ocurrido en realidad.

Este juego que nos permite generar el audiovisual es fundamental para entender su importancia en su uso arteterapéutico.

La creencia de que la mirada de la cámara es imparcial y que lo que recoge no está filtrado sino que

hay una gran analogía, hace que habitualmente tengamos que hacer con el paciente un importante trabajo de reconocimiento de la herramienta, de comparación entre la mirada que nosotros dirigimos al mundo, la que dirige la cámara y la que dirigimos nosotros a través de la cámara.

Ese trabajo con el paciente tiene que ver con el planteamiento de que cuando la mirada se encuentra con un nuevo lenguaje, el audiovisual, se crean nuevos significados entre aquello que es mirado y la persona que mira. Comprender que la mirada viaja desde lo conocido, lo habitual, hacia nuevos territorios donde es la protagonista, es fundamental.

Relatábamos en el capítulo 2.1 que el vídeo no solo se limita a proporcionar una imagen de la realidad, es una escena condicionada por la mirada de la persona que la graba, la que la edita y la que la observa (que en este caso es la misma). Y, por supuesto, de aquello que se está grabando.

Aquí reside uno de los puntos de mayor interés para el uso terapéutico.

Planteábamos al iniciar este tema que la mirada que completa la obra de arte es la que el espectador devuelve a lo creado.

Entonces, nos planteamos, ¿qué ocurre cuando el espectador y el autor son la misma persona, cuando la producción se hace para uno mismo?

¿Hacia dónde se dirige esa mirada? ¿Desde dónde nos situamos para crear una imagen?

¿De qué forma puede evolucionar lo creado a partir de nuestra manera de mirarlo?

Antes de responder a estas preguntas es importante conocer la forma de entender la mirada no solo desde el arte y el mundo audiovisual, sino también desde la psicología y la filosofía ya que nos pueden aportar muchas claves para comprender qué está ocurriendo en la sesión, qué se está moviendo en el paciente, cuál puede ser el próximo paso a dar.

3.2.1.2. Peculiaridades de la mirada: el cuerpo y la cámara.

“«Ahora los objetos me perciben» -escribía el pintor Paul Klee en sus Diarios”.¹²⁵

“Tal y como había comprendido Rudolf Arnheim, la visión viene de lejos, es una especie de travelling, una actividad perceptual que se inicia en el pasado para iluminar el presente, para poner a punto al objeto de nuestra percepción inmediata. El espacio de la mirada no es, pues, un espacio newtoniano, un espacio absoluto, sino un espacio minskovskiano, un espacio relativo. Sólo hay, pues, la oscura claridad de las estrellas que viene del lejano pasado de la noche de los tiempos, la débil claridad, y es ella la que nos permite aprehender lo real, ver, comprender nuestro entorno actual, ya que ella misma proviene de una lejana memoria visual sin la cual no hay acto de mirada. Después de las imágenes de síntesis, productos de una lógica infográfica, después del tratamiento de imágenes numéricas en la concepción asistida por ordenador, ha llegado el tiempo de la visión sintética, el tiempo de la automatización de la percepción. ¿Cuáles serán los efectos, las consecuencias teóricas

¹²⁵ VIRILIO, P. (1998). *La máquina de la visión*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 77

y prácticas de nuestra propia «visión del mundo», de esta actualización de la intuición de Paul Klee? La proliferación, desde hace al menos una decena de años, de las cámaras de vigilancia en los lugares públicos, no serviría de elemento de comparación con ese desdoblamiento del punto de vista. En efecto, si conocemos la retransmisión de la imaginería de las cámaras de vídeo de las agencias bancarias o de los supermercados, si adivinamos la presencia de los vigilantes, con la mirada clavada en los monitores de control, con la percepción asistida por ordenador, la visiónica, es imposible estimar la configuración, adivinar la interpretación de esta visión sin mirada”¹²⁶

La cámara se sitúa frente a la realidad y la encripta. La persona observa a través de la cámara la realidad y es ahí donde la mirada entra en juego, ¿son los objetos los que me observan a mí tal y como mencionaba Klee?, ¿qué ocurre cuando nuestra visión se queda sin mirada?, ¿y cuándo es la costumbre la que nos ha vuelto unos seres programados, fácilmente predecibles, creyendo que no existe nada nuevo que mirar?, ¿cómo conseguimos despertar a la mirada?

La mirada se produce desde todo el cuerpo, la cámara puede viajar por el cuerpo, por la sensación, buscar la perspectiva, la expresión y el movimiento de cualquier parte de mi cuerpo.

“Si se considera que la visión es un modo de expresión cultural y de comunicación humana tan fundamental y tan generalizado como el lenguaje (y en ningún caso reducible y explicable según el modelo del lenguaje, del signo o del discurso), de ello se deduce que la Cultura visual no se alimenta solo de la «interpretación de las imágenes», sino de la descripción del campo social de la «mirada». Lo fundamental de la visión es que la usamos para mirar a la gente, no para mirar al mundo, y además no solo miramos a otros, sino que también somos mirados por ellos. Como sostiene Mitchell, este complejo campo de reciprocidad visual no es un producto pasivo de la realidad social, sino que la construye activamente: De ahí que la interpretación de las imágenes (próxima a los mecanismos de la retórica) ceda su protagonismo en favor de la autoridad y efecto de las imágenes. La cuestión para los historiadores del arte ya no es ¿qué es lo que las imágenes significan?, sino qué es lo que las imágenes quieren”¹²⁷

No solo nos podemos plantear qué es lo que quieren las imágenes sino también qué es lo que la cámara quiere, la cámara se encarna, cobra vida y nos muestra su propia forma de ver el mundo.

“Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros”¹²⁸

La cámara desde su aparición cuestiona nuestro punto de vista y por tanto nuestra mirada, nuestra

¹²⁶ *Ibidem*, p. 80

¹²⁷ GUASCH, A. (2005). “Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales” en Brea, J.L. (coord.) *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, p. 59-74. p. 65

¹²⁸ BERGER, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 10

forma de acercarnos y entender el mundo. Nuestra experiencia visual depende del lugar en el que estamos, de nuestra posición en el tiempo y en el espacio, no es posible que capturemos todo lo que ocurre en la realidad. Antes de la existencia de la cámara el espectador se había situado como centro del mundo.

Y, en cierta medida, para cada uno de nosotros, igual que para la protagonista de “Cisne negro”, lo que ocurre en el mundo viene determinado por la mirada que le dirigimos, y nuestras conclusiones y forma de actuar se basarán en esta idea que nos formamos de lo que está sucediendo.

En ese sentido, el encuentro del cuerpo y la cámara, nos aporta nuevas perspectivas, nuevos ángulos de visión de la realidad, nuevas formas de explorar y ampliar la mirada que dirigimos al mundo. Nos aleja de ese centro irreal para situarnos ante nuevas perspectivas que enriquecen nuestra particular visión del mundo y nuestra particular visión y comprensión de quiénes somos.

3.2.2. La mirada desde la psicología.

“Nuestra percepción de los hechos está más deformada por el peso de nuestras emociones que por la débil influencia de los datos que poseemos”. John Verdon.

“Todo acto visual pertenece al reino de la psicología y nadie ha podido considerar nunca el proceso de creación o la creación artística, sin referirse a la psicología”. Rudolf Arnheim.

La mayoría de las escuelas psicológicas, coinciden en señalar que es más importante la realidad percibida que la realidad efectiva (lo que realmente acontece).

Observemos cómo entienden la mirada algunos de los más destacados pensadores en el terreno de la psicología.

Lacan señala que “La mirada sólo se interpone en la medida misma en que el que se siente sorprendido por la misma, no es el sujeto anonadante correlativo del mundo de la objetividad, sino el sujeto que se sostiene en una función de deseo”.¹²⁹ Para Lacan mirada y deseo van de la mano, el sujeto, desde la primera mirada que se dirige en el espejo, se erige como un ser deseante y se individualiza del sujeto de deseo que, para el niño, simboliza la madre.

Frankl proponía trabajar con una psicoterapia filosófica, es decir, sintética y desde arriba, desde la contemplación de un alma total, con su mirada finalista, opuesta al planteamiento analítico y freudiano, que partía desde abajo, del cuerpo fragmentado. Habla de la mirada inconsciente como parte fundamental de la existencia.

Rogers entiende al sí mismo como la imagen fenoménica (subjetiva) de uno mismo y plantea que

¹²⁹ LACAN, J. (1990). *Seminario XI. (1964). Los cuatro conceptos fundamentales*. Buenos Aires: Paidós. p. 91-92.

es un agente interno clave en la personalidad. Rogers habla de la consciencia como la capacidad de registrar y simbolizar adecuadamente las experiencias, siendo este el proceso fundamental para lograr el funcionamiento pleno.

Según la fenomenología, cada persona percibe el mundo desde su propia subjetividad, basándose en su propio marco de referencia interno. La realidad objetiva no es la que determina nuestra conducta, sino la forma en que esta realidad es percibida, esto es, el Campo Fenoménico o Campo Perceptual.

Perls concibe a la persona como un todo, plantea la comprensión de cada ser humano desde su dimensión individual, interpersonal y transpersonal, y sostiene que no se debe enfocar una sola de estas dimensiones olvidando las otras.

Maslow, desde la psicología transpersonal, plantea que la mirada última que dirige el ser humano, una vez alcanzado un nivel elevado de desarrollo en lo mental, lo físico y lo emocional, es una mirada hacia la trascendencia. Sostiene que la psicología ha estado muy centrada en el hacer, el poder o el tener, obviando el tema del ser y su significado último, su trascendencia.

3.2.2.1. Mirada y Psicoanálisis. Un impulso a la actividad creadora.

“Yo no soy allí donde soy el juguete de mi pensamiento; pienso lo que soy allí donde no me pienso pensar”.¹³⁰ Jacques Lacan.

El psicoanálisis describe la mirada como un objeto de la pulsión, que es invisible, incluso, a nuestra propia visión, ya que aquello que vemos reflejado en el espejo no es nuestra mirada sino nuestro ojo. A través de la mirada se completa, se recrea el mundo, ya que lo que se ve no siempre es lo que se quiere ver, completando la mirada esa visión con el fin de dar cuerpo a los objetos que percibimos. Entre los múltiples estudios realizados desde el psicoanálisis, destaca, como referente indiscutible, Jacques Lacan.

En algunos idiomas, este es el caso del francés, una misma palabra sirve para hablar de mirada y visión, “le regard”. Explica Rosa Askenchuk en su artículo “Esquicia de la mirada y pulsión escópica en Lacan” que “el término francés “le regard” sirve para ambas, pero los traductores de Jacques Lacan utilizan “mirada”, mientras que los de Jean-Paul Sartre usan “visión”. En el pensamiento de Sartre, “le regard” (la visión) está del lado del sujeto, en tanto que en los desarrollos más avanzados de Lacan “le regard” (la mirada) está del lado del objeto, en el campo del Otro”¹³¹

Avanzando en la lectura del artículo descubrimos cómo trata más en profundidad los intentos de diferentes autores por acercarse a la mirada definida por Lacan: “Se llegó a la decisiva conclusión

¹³⁰ VILLÉN RIVAS, M. (2008). “Filosofía y psicoanálisis”. *Revista de Psicoanálisis, Psicoterapia y Salud Mental*, Vol. 1, nº 3, <<http://psi.usal.es/rppsm/pdfn3edicion ESPECIAL/psicoanalisis%20aplicado%20a%20la%20filosofia.pdf>> [Consulta: 12/04/2010]

¹³¹ AKSENCHUK, R. (2007). “Esquicia de la mirada y pulsión escópica en Lacan”. Artículo en internet: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/ezquiazdelamirada.html>> [Consulta: 16/11/2011]

de que no es lo mismo concebir la pantalla como un espejo (concepción derivada del estadio del espejo de Lacan) o el espejo como una pantalla (concepción que debería derivarse de una correcta comprensión de la mirada lacaniana)”¹³² esta nueva manera de entender la mirada aporta un nuevo enfoque, ya que el lugar donde se proyecta el vídeo ya no es entendido como un mero espejo donde se refleja el narcisismo del sujeto, sino que “se vuelve una pantalla, un elemento otro, opaco, que alcanza y suscita la mirada del sujeto.”¹³³

Y, a partir de reflexionar acerca de los escritos de Lacan en torno a la mirada, concluye que

“El ojo no es meramente un órgano de la percepción, sino también un órgano de placer. Hay una dialéctica del ojo y la mirada - «el ojo» como capturado en el orden simbólico y «la mirada» como buscando la satisfacción de una fantasía narcisista - puesto que todos los objetos, sujetos a la pulsión escópica, participan en el conflicto entre la fantasía imaginaria y las exigencias de lo simbólico, el deseo del Otro. El sujeto hablante nunca puede quedar completamente atrapado en lo imaginario (...). No puede suponerse que el proceso que produce la operación ideológica de constitución del sujeto trabaje sin error”.¹³⁴

Si nos dirigimos a lo que el propio Lacan escribió sobre la mirada:

“La mirada no se nos presenta más que bajo la forma de una extraña contingencia simbólica de lo que encontramos en el horizonte y como tope; a saber, la carencia constitutiva de la angustia de la castración. El ojo y la mirada, tal es para nosotros la esquizia en la que se manifiesta la pulsión al nivel del campo escópico. En nuestra relación con las cosas tal como es constituida por la vía de la visión y ordenada en las figuras de la representación, algo se transmite de piso en piso para estar siempre en ella en algún grado elidido -eso es lo que se llama la mirada”.¹³⁵

El psicoanálisis establece una íntima relación entre la mirada y el placer, la angustia, el mundo de los deseos y del inconsciente. Esto nos permite profundizar más en el concepto de mirada como organizadora de nuestro universo de visión más allá de lo que realmente percibimos y por tanto nos aporta una nueva perspectiva a la hora de entender la evolución de la producción del paciente durante las sesiones.

3.2.2.1.1. La mirada del inconsciente, la pulsión y el principio de placer.

Freud califica el inconsciente como ese “trámite oculto”, algo que se nos revela como nuevo. Existen cosas que no sabíamos que residían en nuestro interior y que nos sorprenden en forma de acciones o ideas en el ámbito de lo cotidiano. Estos instantes no nos resultan familiares, no es lo que habitualmente pensaríamos, haríamos, no es nuestra forma de reaccionar “automática”. Es importante también señalar el hecho de que durante nuestro día a día vamos sirviéndonos de una parte ínfima de la información y el conocimiento acumulados en nuestra cabeza y que el resto

¹³² Ibidem p.1.

¹³³ Ibidem p.1.

¹³⁴ Ibidem p.1.

¹³⁵ LACAN, J. (1990). *Seminario XI. (1964). Los cuatro conceptos fundamentales*. Buenos Aires: Paidós. p. 58.

de saberes tienen cabida en algún punto de nuestro cerebro, esta información se encuentra en un estado calificado por los psicoanalistas como de “latencia”. Centrándose en la experiencia de los psicoanalistas con sus pacientes, Freud habla de lo que han aportado los experimentos hipnóticos, particularmente la sugestión poshipnótica, mostrando evidencias, incluso previas a las teorías psicoanalíticas, de la existencia del inconsciente.

Explica Freud en sus escritos que es posible construir un procedimiento que nos permita influir con éxito sobre el curso de los procesos mentales. Esta frase encierra grandes claves que esclarecen esa relación tan íntima que se crea entre el paciente y su producción, ya que durante ese hacer, ese proceso de encuentros, se atraviesa por una “serie inabarcable de estados de conciencia” que desembocan en la declaración realizada por Freud, planteada como una de las claves del psicoanálisis: “Los procesos anímicos son en sí inconscientes”. El paciente observa su obra y puede verse claramente reflejado o, por el contrario, mostrarse desconcertado porque no reconoce como suyo lo que aparece en su producción. Una posibilidad que aporta Freud, relacionada con esa falta de identificación con lo realizado, es la de plantearse la posibilidad de que sea esa la expresión del inconsciente.

La conciencia es la primera en reaccionar y desautorizar aquello que se está comunicando, negando así la represión del sujeto. Pero existe una nueva huella, la huella audiovisual, de lo que le hemos comunicado y ahí es cuando, según Freud, entra el preconscious en acción. Freud plantea que, cuando existe una conexión real entre la representación consciente de aquello que se reprime y la huella de aquello que está en nuestro inconsciente, solo entonces, esa represión puede cancelarse.

Conviene también atender a la pulsión, ya que es el “proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de movilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin”.¹³⁶

Las pulsiones proceden del interior de nuestro cuerpo, y se muestran como “una fuerza constante”. Para llegar a satisfacer esa pulsión se ha de variar, en relación a la meta deseada, algún aspecto de dicha necesidad interna.

La obtención de la satisfacción en la pulsión, en esa necesidad interna, es mucho más compleja y requiere de una modificación de aquello que nos mueve a tener esa necesidad en el camino hacia la meta que se pretende conseguir.

Freud sitúa “el principio de placer” como algo psíquico ligado a lo pulsional. El sentimiento de displacer tiene que ver con un aumento del estímulo y el de placer con una disminución.

Los destinos de la pulsión son: el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la

¹³⁶ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós. p. 324

represión y la sublimación.

En el trastorno hacia lo contrario existen dos procesos diferentes: pasar de la actividad a la pasividad (una meta activa, martirizar, mirar, se convierte en meta pasiva, ser martirizado, ser mirado) y que el trastorno se da a partir de la alteración del contenido (mudanza del amor en odio).

En el caso de la vuelta hacia la propia persona, el objeto se ve alterado, cambia la vía para obtener la satisfacción pero la meta permanece inalterada.

La represión es el destino que renuncia a la satisfacción pulsional, al chocar con resistencias que pretenden hacerlo inoperante.

Por último destacaremos que Freud propone que la sublimación consiste en un desvío pulsional, basado habitualmente en la presión de la sociedad y de la cultura. Al no poder llegar al objeto, la pulsión se desvía de sus objetivos convencionales y encuentra en el arte, las normas morales, las actividades relacionadas con el estudio o la investigación, la sustitución de la meta.

Para el videoarteterapeuta, conocer estos términos, inconsciente, pulsión, represión, etc. y todos los que describiremos a lo largo de este capítulo, es fundamental para el desarrollo de su práctica ya que son elementos clave a los que atender, tal y como comentábamos al finalizar el apartado anterior.

3.2.2.1.2. Estadio del espejo y escopia de la mirada.

Lacan explica que el hombre reconoce su imagen en el espejo desde muy temprana edad. El sujeto se visualiza primero como una imagen fragmentada, el niño solo podrá reconocerse especularmente a través de la mirada del otro, ese otro, además de los padres, lo representan la cultura y el lenguaje, como elementos fundamentales en la constitución del sujeto.

El niño en un principio necesita la unión total, para luego separarse y convertirse en un sujeto que desea.

Explica Lacan que es fundamental la mirada del otro y que nuestra vida social se sustenta a través de diferentes capas imaginarias que buscan la mirada del otro. Nuestra existencia solo existe a través de la mirada del otro, por tanto viviremos en eterna lucha para liberarnos de ser objetos del otro, objetos de su deseo.

Comienza entonces a surgir el deseo y con él, la pulsión que mencionábamos en el tema anterior.

Otro término psicoanalítico relacionado es el de la escopia de la mirada, que nos habla de la posición voyeurista del espectador. Depende de factores sociales, culturales y personales. La mirada aparece relacionada con el deseo. Deseo de ver y de no ser visto, frente al placer de mirar y ser mirado.

El psicoanálisis también plantea que existe una identificación secundaria, cuando la imagen produce

en el espectador simpatías, antipatías, afectos, hacia personajes o situaciones y componentes eróticos que actúan como incitadores de la mirada, como el inconsciente del sujeto, el narcisismo (amor a la imagen de uno mismo, alude al mito de Narciso) o las aceptaciones de apariencias físicas deformes (culto a la imagen grotesca), entre otros.

3.2.2.1.3. La mirada psicoanalítica presente en la construcción del universo simbólico.

La determinación que la mirada ejerce a nivel pulsional se puede tomar como motor de la producción audiovisual, ya que, si partimos de lo expuesto anteriormente, podemos observar que existen detonadores psicológicos que determinan la construcción del universo de creación de cada individuo.

De entre los contenidos que se presentan en la configuración de un discurso destacan los relacionados con las narrativas de lo inconsciente. A partir de ellos se puede definir la posición desde donde se narra un discurso, la determinación pulsional que se sitúa detrás de dicho discurso, el diseño de la estructura del universo imaginario e incluso las posibilidades de reinención de dicho universo.

La mirada pulsional puede aparecer ligada a la producción, al registro imaginario y a la estructura visual, es muy importante saber cómo cada paciente establece las bases para esa producción visual.

Esa mirada está presente en cada paso del proceso, pero es en el instante de trabajar en la edición cuando cobra su mayor protagonismo. La mirada psicoanalítica, esa mirada que se completa a través del otro, un otro que puede ser la propia producción, se vuelve generadora y enriquecedora del discurso audiovisual, otorgando al paciente la posibilidad de volcar en la producción todo su mundo onírico, inconsciente, pulsional y, a la vez, permitiéndole alimentarse de la producción para nutrir ese mundo.

Al finalizar este apartado y en el desarrollo del capítulo 4, trataremos de forma más profunda lo relativo a la construcción del universo simbólico y las posibilidades que ofrece para la evolución y el cambio en la producción.

3.2.2.1.4. Unas nuevas gafas para mirar. Los aportes de la mirada psicoanalítica en videoarteterapia.

Cuando tomamos los aportes psicoanalíticos y los aplicamos en las sesiones de videoarteterapia, las posibilidades de crecimiento y evolución son enormes. Los estudios que el psicoanálisis ha hecho sobre el inconsciente, el mundo simbólico, la pulsión, las diferentes etapas evolutivas, el estudio de los sueños y sus aportes sobre la mirada, analizando qué es lo que la mueve, lo que la impulsa a elegir, son fundamentales para comprender el trabajo en las sesiones.

Nuestra mirada barre la realidad, la persigue, pero a cada instante existe una elección, casi

siempre inconsciente, automática, en la que decidimos el objeto de nuestra mirada. Las sesiones de videoarteterapia proponen que nos pongamos una nuevas gafas con las que mirar el mundo y nos invitan a fijar la mirada en aquellos lugares en que habitualmente no reparamos y de una nueva forma, esto nos abre a un nuevo mundo de posibilidades creativas y de crecimiento personal.

Plantearemos algunas cuestiones que relacionan lo expuesto hasta ahora en lo relativo al psicoanálisis, la mirada y la videoarteterapia.

¿Cómo poder conectar con el inconsciente? ¿Conseguiremos así poder sacar lo más profundo de la persona a la que intentamos acompañar?

¿Cómo podemos acompañar a la mirada del paciente? ¿Qué ocurre cuando aparece la represión?

¿Cómo motivar para continuar sin saber si lo realizado está resultando realmente doloroso cuando roza lo íntimo?

¿Cómo influye la mirada del videoarteterapeuta? ¿Dónde se encuentra su propio deseo, su propio ego, durante las sesiones? ¿Es importante la distancia? ¿Dónde está el límite?

Nos planteamos también si es posible canalizar dolor y satisfacción a través de la producción.

Por último, en lo relativo a los desencadenantes de implicación personal, nos preguntamos:

¿Cómo encontrar ese movimiento interno, que viene de las entrañas, y que incita al paciente a la creación? ¿Cómo despertarlo? ¿Cómo incentivarlo? ¿Cómo saber hacia donde conducirlo?

Para el videoarteterapeuta, estar atento a la mirada es fundamental. Seguiremos viendo durante este capítulo cómo entienden la mirada otras escuelas psicológicas. Hemos tratado de recoger aquí algunas claves relacionadas con los conceptos psicoanalíticos, a tener en cuenta durante las sesiones.

-Es importante ser consciente como videoarteterapeuta de la existencia del concepto pulsión como algo que nos lleva a actuar y a la consecución de una meta determinada.

-El movimiento interno, las necesidades de satisfacción más ocultas, pueden presentarse en la creación.

-Podemos ver la videoarteterapia como un alterador de los objetos que nos imponemos para alcanzar una meta. Ya que parece imposible desligarse de nuestras necesidades internas, como nosotros mismos vamos variando las vías para llegar a obtener satisfacción, poder hallar por medio del arte un camino que consiga modificar esa fuente interna y por tanto llegar a tocar esa meta.

-La actividad creativa puede ser el motor que desencadene los cambios de vía en los objetos que conducen a la satisfacción de la pulsión.

3.2.2.2. Mirada y Psicología humanista. La integración de cuerpo, mente, emoción y espíritu.

“Tenemos sobradas pruebas en el ámbito clínico que muestran como cuando falla el sustrato cerebral la mente deja de funcionar adecuadamente. Los avances actuales de la neurociencia están pudiendo comprender los procesos psicológicos desde el sustrato orgánico del cerebro. La opinión predominante refiere que los procesos mentales (pensamientos, sentimientos y actos) surgen del concierto polifónico de todo un entramado de

células nerviosas. El cuerpo desempeña un papel central en la vida mental. Igualmente la escisión ocurre cuando la medicina somática se olvida de que el mundo representacional (los entresijos del alma) influye directamente en el funcionamiento y salud del cuerpo. De esto último sabemos mucho menos pero se nos hace evidente en nuestros procesos de terapia. El cuerpo se convierte así en el campo de batalla en el que se libran los conflictos de la mente, como ya bien observó Freud en sus pacientes histéricas. Ambos niveles (cuerpo y mente), por tanto, íntimamente conectados e inseparables en la vida real. Como tenemos técnicas para intervenir sobre uno u otro, tendremos que saber cuando es necesaria la intervención y de que manera podemos hacerlo sobre cada nivel, y en que momento apropiado del proceso terapéutico”.¹³⁷

Esos “entresijos del alma” de los que habla el psiquiatra y psicoterapeuta Gestalt Ignacio Peña son los que nos ocupan.

La psicología humanista vuelca su mirada sobre el individuo, tratando de comprenderlo desde múltiples perspectivas y situándolo como centro.

Los psicólogos y pensadores humanistas no pretenden reducir al ser humano a su condición biológica sino que lo asumen como un ser completo que integra cuerpo, mente, emoción y espíritu, cuyo todo es más que la suma de sus partes. Lo presentan como un ser libre, que ha de tomar las riendas de su vida, hacerse responsable de su propia existencia y de sus decisiones y que tiene la capacidad de elegir.

Realizaremos a lo largo de este tema una revisión por la forma en que algunas de las escuelas de la psicología humanista entienden la mirada, centrando nuestra atención en la mirada gestáltica, ya que a través de ella, como ocurría con la mirada psicoanalítica en el tema anterior, podemos encontrar muchos elementos que nos permitan evolucionar la producción del paciente que acude a las sesiones de videoarteterapia.

Para la redacción de este apartado, nos hemos basado en los estudios teóricos de las diferentes corrientes psicológicas realizados a lo largo de la formación en terapia Gestalt, además de la lectura de libros escritos por los profesionales mencionados, que se pueden consultar en la bibliografía.

3.2.2.2.1. La mirada gestáltica

El enfoque gestáltico surge a mediados del siglo pasado respondiendo a cambios culturales y avances científicos en el campo de la percepción y de la organización de los conocimientos donde los paradigmas y sistemas de creencias imperantes comenzaban a entrar en crisis ya que no podían dar cuenta de todos los fenómenos que se observaban.

Fritz Perls (1893-1971), principal teórico de este enfoque, era médico y psicoanalista. Sin embargo, comenzó a recibir influencias desde otras muchas formas de entender la realidad del ser humano, como las leyes de la gestalt, el existencialismo, la fenomenología de Husserl, el psicodrama de

¹³⁷ PEÑA, N. (2013). *Psicopatología clínica y Gestalt: acuerdos y disidencias*. Tesina. Madrid: Asociación Española de Terapia Gestalt. p. 169.

Moreno, los estudios de Jung, la bioenergética de Reich, la teoría de campo de Kurt Lewin, el Budismo zen y un largo etcétera, que hicieron que pudiera conformar su propia mirada y se alejara definitivamente del psicoanálisis.

Los gestaltistas no conciben a un individuo sin considerar el campo en el que lleva a cabo su existencia, al que denominan “aquí y ahora”. Cada individuo interpreta de forma única ese aquí y ahora. Así, cuando miramos, podemos observar la totalidad que conforman, que está en permanente movimiento y en donde ambos, organismo y ambiente, en constante interacción, se modifican mutuamente.

Los pioneros que estudiaron la percepción se dieron cuenta de que es irreductible, percibimos totalidades, y si intentamos una disección de los elementos de un acto perceptual perderíamos lo percibido. Ya que una persona es algo distinto a la suma de sus órganos así como un órgano es distinto a la suma de sus células.

Los psicólogos de la Gestalt, en la que se basa Perls para su desarrollo teórico, señalaron, como vimos en el tema 3.1, que la percepción está organizada, que no percibimos elementos independientes unos de otros, sino más bien interrelacionados, en conexión mutua. Por tanto, distinguimos dos partes bien diferenciadas:

-La figura: aquello que se ve bien estructurado y delimitado.

-El fondo: la parte periférica, lo que aparece en segundo plano y desenfocado.

En la teoría de campo, el ser humano ya no es un objeto de estudio “aislado” cuya estructura interna se hallaba en eterno conflicto, pasa a ser asumido como parte integrante de un campo que lo excede y con el que interactúa continuamente.

Definamos algunos conceptos básicos de la psicoterapia Gestalt, que nos permitirán acercarnos un poco más a su forma de entender el comportamiento humano y el trabajo en las sesiones de terapia, para así poder comprender cómo es su forma de entender la mirada:

La psicoterapia Gestalt plantea que existe una herida primera, nuclear, que se produce en la infancia, a partir de la cuál nos creamos una coraza, desarrollamos unos mecanismos de defensa de forma inconsciente que nos protegen, evitando así que puedan volver a dañarnos. El proceso de terapia nos lleva a una toma de conciencia, poder darnos cuenta de nuestros procesos inconscientes o negados. Nos lleva a ir retirando capas emocionales que recubren esa herida primera, que permanece oculta y velada, y que hacen que resulte tan difícil en ocasiones saber para qué nos defendemos ya que la respuesta suele escapar a nuestro control.

La neurosis es el oscurecimiento de la conciencia, la no aceptación de la realidad. La podemos observar en la manera rígida que tenemos de relacionarnos, poco espontánea, que es la forma de ser

que hemos aprendido para defendernos de esta herida primera, para no hurgar en ella.

La Gestalt sostiene que una gran mayoría de seres humanos son neuróticos y que nunca van a dejar de serlo. El neurótico no se da cuenta de su entorno, tiene muy poco espacio para maniobrar. La herramienta de la neurosis son las justificaciones, al poner la culpa en el otro hay algo de mí que se salva, pero de esta forma se pierde fuerza, recursos y posibilidades de reconciliación.

Explican que el asumir lo que somos nos lleva a responsabilizarnos. Poder hacernos cargo de lo que somos y de lo que sentimos nos da un autoapoyo, nos hace conscientes y evita que nos quedemos enganchados del ambiente y de la gente.

La psicoterapia Gestalt establece que el presente, el aquí y el ahora, es lo único real, lo demás pueden ser fantasías.

Decía Perls que el paciente está tan enfermo como el terapeuta, pero el terapeuta conoce su neurosis y su carácter y los utiliza en el encuentro terapéutico. Es importante ir conociéndonos y conociendo también nuestra neurosis para ir liberándonos y de esta forma tener mayor capacidad de elegir.

En Gestalt también se utiliza un término muy interesante, el insight, que puede traducirse como visión interna, para designar la comprensión de algo. De esta forma, mediante un insight, la persona comprende, internaliza, una verdad revelada a través de un trabajo profundo de introspección y que, al traerse a la consciencia, provoca un cambio en el individuo.

Otro término fundamental en Gestalt es la escucha, la podemos dividir en:

- Interna: lo que yo capto, interiorizo, del mensaje recibido, muy condicionado por mis experiencias de vida, mi biografía y mi momento vital.
- Externa: aquello que la otra persona nos cuenta.
- El contenido: las palabras.
- A un nivel más inconsciente (por lo que nuestra reacción a lo que nos cuentan es bastante inconsciente) detectamos lo emocional y el lenguaje corporal.

Habitualmente la comunicación es bastante nefasta, nos comunicamos para reafirmarnos, no solemos estar atentos a lo que nos cuentan ni a lo que sentimos a partir de lo que nos cuentan. Todo está referido a nuestra propia historia, al otro lo vemos muy poco, lo tenemos muy filtrado.

La escucha del terapeuta gestáltico es una escucha simpática. Tan importante es lo que le cuenta el paciente como lo que el terapeuta escucha y le devuelve con el fin de ayudarlo a profundizar en su autoconocimiento y en su autoapoyo.

La Gestalt explica que las devoluciones que realiza el terapeuta son intervenciones que hace después de contrastar lo propio y lo que el paciente dice, proponiéndole algún ejercicio, algún experimento, una sensación, una frustración, un silencio, un refuerzo de lo que dice, un apoyo.

Al centrar el trabajo de las sesiones en desenmascarar la neurosis del paciente, uno de los elementos clave para la psicoterapia Gestalt son los mecanismos neuróticos, utilizados como defensa ante aquello que viene de fuera y sentimos como un ataque.

-Confluencia: confusión entre la persona y el ambiente, en los límites. Coges algo que no es tuyo y lo conviertes en tu necesidad.

-Introyección: incorporar sin asimilar lo que recibimos del entorno. Nuestros padres nos dicen “no te fíes de los hombres”, me lo quedo, no lo cuestiono, es un automatismo, una verdad que se ha quedado dentro de ti y no la ves, que para ti es la realidad, nos impide hacer muchas cosas. Los introyectos son la base de los mecanismos.

-Proyección: cosas nuestras que no aceptamos y vemos en los demás.

-Retroflexión: hacernos a nosotros lo que nos gustaría hacer al ambiente. Nos molesta algo del otro y en lugar de llevarlo al otro me acuso a mí de ser intransigente. Me gustaría decirle algo al otro pero me muerdo las uñas, no me lo permito y lo vuelvo contra mí.

-Deflexión: contacto desenergetizado, empobrecer la relación con el otro, hablar mucho, mantener un contacto superficial, distraer y protegerte del otro.

-Proflexión (contrario a la retroflexión): hacer a los demás lo que queremos que nos hagan.

-Egotismo: exceso de mirarse a uno mismo. Si te quedas en eso no puedes ver el entorno, no ves lo de fuera.

La Gestalt entiende la salud como la necesidad de autorregulación del organismo, los mecanismos neuróticos cortan este ciclo de necesidades.

Estos serían los diferentes pasos dentro del ciclo de necesidades:

1. Tengo una sensación (por ejemplo sequedad en la boca)
2. Le pongo conciencia (me doy cuenta de que tengo una necesidad: tengo sed)
3. Me energetizo (me pongo en marcha para conseguir saciar esa sed)
4. Acción (voy a por un vaso de agua)
5. Contacto (bebo agua)
6. Retirada (dejo el vaso, retiro el contacto)
7. Celebración (siento la satisfacción de haber saciado mis ganas de beber, mi necesidad)

Las personas, habitualmente de forma inconsciente, interrumpimos este proceso. La interrupción de este fluir puede darse en el momento en el que siento algo y lo que hago es racionalizarlo para no dejarme sentirlo o quizá me doy cuenta, lo dejo sentir, pero lo evito. Cuando llega la energetización (el momento de ponerse en marcha para cubrir esa necesidad) puede salir el control, que nos hace detenernos o puedo deflectar, para no contactar (me da la risa, cambio de tema). También puede ocurrir que después del contacto exista una dificultad en la retirada.

Es importante poder atender a nuestro proceso y ver dónde nos interrumpimos en cada caso y

poder preguntarnos para qué lo hacemos.

Otro elemento fundamental en Gestalt son las polaridades.

Este término procede de la dualidad de la propia vida, hay vida porque hay muerte. Podemos estar alegres porque podemos estar tristes.

En nuestro autoconcepto (nuestra forma de percibirnos, de entendernos, de presentarnos ante el mundo), solemos vivirnos solo desde una de las caras de cada polaridad, sin darnos cuenta de que esa forma de entender quiénes somos solo nos limita, nos hace muy previsible para nosotros mismos y esto nos lleva a actuar de manera oscura, limitada. Es importante que ambas caras de la polaridad (por ejemplo, mi lado femenino y mi lado masculino) entren en diálogo y puedan llegar a un punto medio, el punto cero.

Perls hablaba de que dentro de cada uno de nosotros existen un “perro de arriba” y un “perro de abajo”. Estos perros pueden estar enfrentados, manteniendo una pelea interna que los lleva a boicotarse el uno al otro, lo que hace que la persona viva en un continuo desencuentro. La terapia trabaja por la integración de la polaridad.

El perro de arriba: el superyó freudiano, el juez, el exigente, el perfecto, el que busca acoplarse a la norma.

El perro de abajo: sumiso, boicoteador, rebelde, sibilino, sutil, manipulador, menos dogmático, es el ello, lo impulsivo.

Otras polaridades que se dan habitualmente:

Masculino - femenino

Contacto - retirada

Apoyo - relación

Resentimiento - aprecio

3.2.2.2.1.1. Mirada y figura-fondo

Hemos definido en el capítulo 3.1 lo que la psicología de la Gestalt entiende como figura-fondo en relación a la percepción humana.

La psicoterapia Gestalt se apropia de este concepto como uno de los elementos clave para explicar la conducta humana. Admite que es así, que percibimos el mundo en esa dualidad constante de la figura y el fondo, que nuestros intereses, nuestros problemas, nuestros seres queridos, son nuestra “figura”, están en primer plano, bien claros y definidos mientras que el resto de cuestiones que ocurren alrededor nos pasan casi inadvertidas, son nuestro “fondo”, las vemos difusas, poco concretas, indefinidas.

Volver la mirada hacia esa figura que emerge nos da las claves de lo que actualmente nos preocupa, nos permite crecer, aparecen los elementos emergentes, aquellas situaciones inconclusas, podemos darnos cuenta de nuestros procesos manipulativos.

La mirada enfoca la figura y deja al fondo en segundo plano. Esto ocurre también a la hora de evolucionar la producción, es labor del videoarteterapeuta arrojar luz, hacer que la mirada del paciente se percate de qué es eso que está en primer plano, aquello que se repite, aquello que se oculta y será el paciente el que encuentre la forma de ordenar su universo de visión, sus experiencias, para dotar a su proceso creativo de nuevos elementos. Atendiendo a la figura de forma independiente es sencillo perder la referencia del proceso creativo, ya que lo fundamental es atender a la totalidad, ver tanto lo que queda en primer plano como lo que queda al fondo, no podemos entender el uno sin el otro, incluso poder proponer en algún caso que el paciente enfoque el fondo y lo traiga a primer plano, como experimento.

Atender a esa dualidad es una de las bases del acompañamiento. El juego que establece la mirada con las prioridades del paciente, con su elección de un determinado clip y no otro, con el momento en el que decide la canción que va a dar banda sonora a su producción, nos habla de su realidad, de su momento, de aquello que para el paciente es fundamental y aquello que es secundario.

La Gestalt nos enseña que ninguna de esas elecciones es casual, todas ellas nos muestran claves de nosotros mismos, hablan de nuestra forma de conectarnos con el mundo, con los otros y con nuestro mundo interno.

3.2.2.2.1.2. Mirada y darse cuenta

Una de las claves de la psicoterapia Gestalt tiene que ver con el concepto de darse cuenta, “awareness” en inglés, Claudio Naranjo lo define como percatarse. Muchas partes de nuestra personalidad, de nuestra forma de actuar, de nuestros miedos y deseos permanecen en la sombra, ocultos, actuando de forma inconsciente y en muchas ocasiones hacen que interrumpamos nuestro ciclo de necesidades, gastando gran parte de nuestra energía en bloquear nuestra expresión espontánea. Darnos cuenta de dónde interrumpimos ese ciclo, ser capaces de detectar nuestras necesidades, dirigir nuestra mirada hacia las partes más oscuras, más negadas, más reprimidas de nosotros mismos nos llevará a grandes descubrimientos.

Darnos cuenta nos sitúa en el presente, nos permite estar conectados con el aquí y el ahora del que hablábamos anteriormente.

Podemos decir que existen tres tipos de darse cuenta:

- Darse cuenta interno: percatarse físicamente, debajo de la piel (dolores, cosquilleos, emociones).

-Darse cuenta externo: todo lo que hay fuera de mí y que es obvio para mí y para cualquier persona que lo vea.

-Darse cuenta intermedio: todo aquello que está entre el darse cuenta externo (aquello que está ocurriendo) y el darse cuenta interno (lo que me hace sentir eso que está ocurriendo), en esta zona intermedia es donde aparece el pensamiento, los juicios, las valoraciones, la imaginación, las creencias.

Las necesidades creativas del paciente, así como sus frustraciones, sus inquietudes, pueden tener un claro paralelismo con sus necesidades, frustraciones e inquietudes vitales. Dirigir la mirada hacia la sombra, hacia aquello que solemos obviar, hacia todo lo que negamos nos hará crecer.

Enfocar las situaciones, darles nuevas perspectivas, recrearlas a través de la producción llevará al paciente al enriquecimiento de su creación y de ahí a su propio crecimiento personal. En el tema 4, cuando atendamos a la mirada holística, volveremos sobre este “darse cuenta” ya que es crucial para que aquello que parecía exclusivo de la visión se traslade al resto del cuerpo y a nuestro mundo emocional y espiritual.

3.2.2.1.3. Mirada y trabajo con los sueños

La Gestalt dirige la mirada hacia los sueños porque en ellos es mucho más fácil detectar todo aquello que evitamos. Son un material que se nos presenta directo desde el inconsciente. Permite trabajar aquellas partes proyectadas o alienadas y detectar más claramente aquello que el paciente está evitando, sus demonios y miedos. La intención en Gestalt es conseguir llegar a una identificación con lo que evitamos, poder integrar esos puntos polares, opuestos, y de esta forma afrontar lo fóbico.

El mundo de los sueños nos permite trabajar con un material que no pasa el filtro del pensamiento consciente, nos da acceso a una mirada más directa hacia nuestras emociones, nuestras impresiones, nuestros miedos y evitaciones. Los sueños acceden al territorio simbólico, a un mundo muy atractivo del inconsciente, lo espiritual, lo misterioso, lo desconocido, lo que no podemos controlar. Pueden existir sueños premonitorios o que nos dan una solución a algo a lo que llevábamos mucho tiempo dando vueltas.

El modo en que Perls propone trabajar los sueños en terapia se aleja de las teorías freudianas. Perls afirma que los sueños son del soñante y, como tal, todos los elementos que aparecen en el sueño (personajes, objetos, emociones, elementos atmosféricos, etc.) son partes disociadas de su persona, por lo que propone a sus pacientes irse poniendo en el lugar de los diferentes elementos que componen la escena y hablar desde ellos, en primera persona.

El trabajo con sueños suele propiciar un trabajo de darse cuenta muy potente, la mirada se afina y acude con mucha más precisión a los lugares a los que el sueño arroja luz.

3.2.2.2.1.4. Mirada y las diferentes etapas del niño

En las distintas fases que atraviesa el niño durante su crecimiento y que determinarán su carácter, su manera de enfrentarse al mundo y de defenderse de él, la mirada que dirige y la que recibe de los otros juegan un papel fundamental. Observemos cómo la psicoterapia Gestalt explica los tipos de caracteres del comportamiento humano dependiendo de tipo de alteración de la mirada materna y la mirada paterna en los primeros años de vida.

Carácter esquizoide: no han sido vistos por su madre, la mirada es muy importante, es gente que se siente que no ha sido vista. Por ello, suelen tener la mirada perdida, aunque buscan la mirada del otro.

Carácter oral: ojos grandes, mirada pedigüeña, invasiva, la madre empieza a transmitirles la idea de “si eres bueno te quiero”. Ellos lo que hacen es “si soy frágil me quieres”, desde esa fragilidad demandan al mundo.

Carácter masoquista: ojos amables, de buena persona, cariñosos, contención en la mandíbula, cuello corto y ancho, piel gruesa.

Carácter psicópatico: ojos de desconfianza, mirada como un radar, ver quién me puede dañar y quién puede quedarse por encima de mí. No consiguen ser uno más, vivencian estar por encima o estar por debajo, si no es así les genera angustia. Van buscando las debilidades de los demás. Si ven que no hay peligro fuera, que controlan la situación, su mirada puede ser seductora.

Carácter rígido: ojos brillantes, abiertos, seductores, sonrientes. Para que el niño no se quede anclado en este tipo de carácter es muy importante que la madre se separe y que el niño o niña mire al padre como objeto de deseo, que haya un otro, es fundamental que la madre pueda tener otro objeto de deseo, es necesario que desplace su mirada, pero la madre muchas veces se resiste.

3.2.2.2.1.5. La mirada hacia la sombra

Bajo cada emoción negativa hay un dolor, un daño ocurrido.

La rabia, la tristeza y el miedo son emociones negativas secundarias a ese dolor. La Gestalt considera que nuestras dificultades nos impiden llegar al dolor inicial, al no llegar a ese dolor no lo podemos sanar, existe por tanto mucho miedo ante ese dolor.

Si soy capaz de ir desenredando las emociones, detrás de ellas me encontraré con el dolor inicial.

Las emociones se manifiestan de muy distintas maneras.

La rabia es fogosa, hay tensión en la mandíbula, en los dientes, respiración agitada, nos sudan las manos, puños cerrados, pies bien plantados, es un movimiento hacia fuera.

Cuando retengo ese fuego que acompaña a la rabia, algo me arde por dentro, retengo la respiración, siento mucha tensión en los músculos.

La tristeza es más acuosa, hay una falta de tensión, sin energía, el cuerpo está flojo, laxo, el pecho hundido, respiración en sollozos, suspiros.

El miedo (la preocupación, la tensión, la retención), es más rígido y estático que la rabia, el cuerpo se bloquea, paralizado, como un animal que se hace el muerto, nos retiramos hacia dentro, el miedo bloquea, la respiración se vuelve contenida.

Nos enfadamos porque alguien nos hace daño o nos hiere. Llegar al dolor que está por debajo puede solucionarnos ese problema. No estamos siempre preparados para sentirlo.

Hay capas que están por encima del dolor y suelen ser: abandono, miedo, desesperación, impotencia, resignación.

La resignación es lo que emerge pero si vas yendo hacia atrás en las capas te encuentras con el dolor por el abandono.

Hay un dolor, después el miedo ante ese dolor y todas las capas siguientes son un rechazo a ese dolor.

Pero encontrarse con la sombra, con las emociones negadas, no es sencillo y no siempre se puede estar preparado para encontrarnos de frente con un dolor tan primario.

Necesitamos las emociones para orientarnos, para saber.

Cuando se encuentran emoción y creación la mirada evoluciona. Cuando la persona es capaz de mirar su producción, no solo a través de su visión sino a través de su emoción y su deseo es capaz de imaginar qué viene después, qué necesita ser eliminado de la pieza y qué necesita incorporar en ella para continuar alimentando ese continuo diálogo entre el paciente y su producción y el que mantienen paciente y terapeuta a través de la producción del paciente.

3.2.2.2. Otras visiones humanistas

3.2.2.2.1. Mirada y terapia centrada en el cliente.

Dentro de las teorías de Rogers nos interesa destacar su defensa a ultranza de la subjetividad del individuo. Rogers señala que cada persona vive en un mundo propio, que determina su comportamiento, él defiende que es ahí donde hay que ahondar. Habla de que para el individuo su experiencia es la realidad, sitúa a la persona como la conocedora máxima de su marco interno y, como tal, de sí misma, en contraposición con el individuo ignorante de sí planteado por Freud.

La terapia centrada en el cliente basa la intervención en el protagonismo casi total del cliente (de ahí

que lo llame cliente, otorgándole un rol activo, en lugar de paciente) ya que es, según Rogers, el que lleva el peso de la terapia. La mirada del terapeuta es de respeto, sin juicio, de empatía y autenticidad.

Explica Rogers que aquello que nos hace crecer es nuestra necesidad de autoactualización, que es nuestra fuente de motivación.

Este concepto de autoactualización podríamos utilizarlo como sinónimo de la evolución de la producción en videoarteterapia. La persona evoluciona su producción, por tanto, la autoactualiza, la regenera, la reengendra, y de esta forma permite el acceso de nuevos elementos a su imaginario.

3.2.2.2.2. Mirada y Psicodrama

El Psicodrama fue creado y desarrollado por Jacob Levy Moreno.

El psicodrama pone al paciente sobre un escenario, para la exploración de las dificultades de las personas, y para ayudarles a encontrar nuevas formas de relacionarse y comportarse.

Es muy interesante para la videoarteterapia conocer las técnicas psicodramáticas ya que nos permitirán enriquecer las propuestas y dotarlas de nuevos elementos.

- Autorepresentación: el protagonista actúa en forma simple dirigiéndose a sí mismo, presentando a los personajes de su vida, que intervendrán en la dramatización propuesta.
- Soliloquio: consiste en verbalizar en voz alta lo que se está pensando. Se utiliza tanto actuando a solas como cuando se interactúa con un yo-auxiliar. Esta técnica puede ser utilizada por cualquiera de los roles en juego. Ocasionalmente, también la utiliza el Director.
- Inversión o cambio de roles: se basa en el intercambio del rol que se está jugando, con el de aquél con quien se está interactuando. Frecuentemente se utiliza para presentar o investigar a alguien de la vida del protagonista a quien desconocemos, o también, para permitirle verse y ver la situación desde el punto de vista del otro.
- Espejo: es una de las técnicas más delicadas, pues consiste en imitar todos los movimientos y expresiones del protagonista sin que éste lo vivencie como una burla.
- Doble: el yo-auxiliar se ubica al lado del protagonista adoptando su actitud física y afectiva y desde ahí, expresa todos los pensamientos, sentimientos y sensaciones, que éste no percibe de sí mismo y en relación con la situación, o que por cualquier razón elude explicitar. Es una especie de conciencia auxiliar del protagonista. Puede utilizarse más de un Doble o dos poniéndolos en conflicto.
- Sin palabras: es la representación plástica y con utilización de sonidos, de situaciones, estados de ánimo, fantasías, etc. El protagonista utiliza una vocal y, modificando el tono, expresa su estado de ánimo.
- Realización simbólica: consiste en la dramatización de sucesos no reales, siendo estos símbolos de otros. Se utiliza cuando hay dificultad para expresar el problema en forma directa. El protagonista elige una situación imaginaria y la dramatiza.

- Interpolación de resistencias: es la modificación, por parte del director, de la escena planteada por el protagonista.
- Concretización: consiste en reemplazar en la escena al yo-auxiliar por un objeto, por ejemplo: un almohadón, para permitir la descarga psicomotriz del protagonista, o una silla, para reducir la ansiedad del diálogo interpersonal.
- Maximización: muy utilizada en los síntomas corporales, maximizando la parte del cuerpo afectada. En este caso, el protagonista auto presenta su “dolencia” o interactúa con ella, representada, en este caso, por un yo-auxiliar.
- Títeres: son muy utilizados en el psicodrama con niños o con psicóticos. Los títeres son un “objeto intermediario” que facilita la dramatización.
- Esculturas: se realiza una escultura con el cuerpo de otra persona. Cuando hemos realizado la escultura, nos distanciamos de ella, y lo vemos desde fuera. Las esculturas se utilizan a partir de la representación de sentimientos y se construye una escena.
- La tienda mágica: el director (terapeuta principal) o un miembro del equipo terapéutico asume el papel de tendero. La tienda está llena de artículos imaginarios, valores, personas o situaciones que el cliente estima o espera.
- La silla vacía: el paciente habla a alguien ausente (puede estar muerto) con quien hay un conflicto “pendiente”.

A través de la técnica actoral y el juego, el psicodrama plantea el acercamiento profundo, la mirada del ser humano hacia sí mismo y hacia los otros.

La mirada en psicodrama es una mirada coral, no solo está tu forma de ver la situación sino la que el grupo te devuelve sobre cómo cree que estás mirando, sobre cómo te miran a ti y sobre cómo están mirando ellos. Es un devenir constante de miradas entrecruzadas que se enriquecen.

El uso del psicodrama también conlleva una serie de peligros a tener en cuenta, ya que incide muy directamente en el ego de la persona y, en muchas ocasiones, ya sea por un autoconcepto muy poco permeable o por lo contrario, al dejarse influenciar demasiado por lo que el entorno piensa, es fácil que la persona rechace o se vea absorbida por completo por lo que el grupo opina o plantea sobre su propia forma de sentir mientras se trata un tema real, de su cotidianidad, que le preocupa. Que otra persona ponga en palabras aquello que supone que no te atreves a decir es, en ocasiones, un riesgo.

Por eso es fundamental utilizar esta herramienta desde el conocimiento del grupo y el momento en el que está cada una de las personas que lo integran.

3.2.2.2.3. Mirada y psicología sistémica

El modelo sistémico se distingue claramente de los demás modelos de la intervención psicológica porque su unidad de análisis es el sistema y no el individuo.

Sus bases conceptuales no son ni la personalidad y sus rasgos, ni la conducta individual, sino el sistema familiar como un todo, como un organismo estructurado e interdependiente que se comunica con unas pautas de interacción, y en las que el individuo solo es uno de sus componentes, su valor tiene que ver con la función y posición en el sistema. Los síntomas, desde esta perspectiva, son vistos como parte de este patrón comunicacional, y por tanto una característica del sistema y no únicamente del que lo sufre. Se tiende a trabajar con toda la familia y orientar la intervención al alterar los patrones de interacción familiar en los que el síntoma cobraba su sentido. Desaparece así el paciente como objeto de la intervención y también el terapeuta, puesto que se suele trabajar en equipo. La relación terapéutica, el eje de la psicoterapia para algunos modelos, no es ya algo que ocurre entre terapeuta y cliente, sino entre un equipo y una familia. Las sesiones de terapia suelen ser algo más largas pero también más espaciadas en el tiempo.

La noción de sistema implica un todo organizado que es más que la suma de las partes, se sitúa en un orden lógico distinto al de sus componentes.

Aquí la mirada cambia de dirección, abandona al individuo y se centra en el colectivo, en el lugar que ocupa cada uno en ese sistema, en cómo si una de esas piezas se mueve todo lo demás se mueve también. Para la terapia sistémica el acento en la mirada ya no está en aquello que le pasa al paciente, ahora se centra en algo relacional.

3.2.2.2.4. Mirada y análisis transaccional

El Análisis Transaccional es una teoría de la personalidad y de las relaciones humanas con una filosofía propia, desarrollado por Eric Berne, psiquiatra y neurólogo, quien rechaza el modelo de “sano y enfermo” de sus colegas psicoanalistas, quienes establecen la relación médico-paciente.

Cuando las personas interactúan de maneras asertivas y no asertivas, se propicia una transacción, donde una responde a la otra. El estudio de esas transacciones recibe el nombre de análisis transaccional (A.T). Las transacciones se definen como intercambios de estímulos y respuestas entre estados del Yo específicos de diferentes personas. Una transacción consistente en un solo estímulo y una sola respuesta, verbal o no verbal, que es la unidad de acción social.

El objetivo del análisis transaccional es lograr una mejor comprensión de cómo las personas se relacionan entre sí, de modo que mejoren la comunicación y las relaciones humanas. El A.T. ofrece instrumentos útiles para explicar los comportamientos propios y de los otros, opciones y medios efectivos para resolver conflictos, formación humana, básica, sencilla y clara, mediante una serie de herramientas para el diagnóstico, intervención y evaluación de la realidad psicosocial.

En análisis transaccional, por tanto, la mirada se dirige a las relaciones interpersonales, a las transacciones. Es interesante en videoarteterapia poder atender a las transacciones que se dan en

el triángulo de relación que destacamos desde el inicio de esta investigación, observando cómo se relacionan paciente y terapeuta, terapeuta y producción, paciente y producción.

3.2.2.2.5. Mirada y bioenergética

La bioenergética se basa en la consciencia del propio cuerpo en todo momento, incluso si estamos realizando una tarea de tipo intelectual, ya que el cuerpo también está, también participa, respira. Otro de los principios básicos de la Bioenergética es el “Principio de Placer”, en oposición al “Principio de Realidad”. El Principio de Realidad promete que el postergar el placer nos llevará a obtener un mayor placer o a evitar un mayor dolor en el futuro.

Lowen define placer y dolor : la sensación de placer se define como la percepción de un movimiento expansivo en el cuerpo, exploración, extensión, toma de contacto. Cerrarse, apartarse, contenerse y retraerse no son experiencias del placer y en realidad pueden ser experiencias del dolor o ansiedad. El dolor sería consecuencia de la presión creada por la energía de un impulso que se encuentra con un bloqueo. El único modo de evitar el dolor o la ansiedad sería levantar una barrera contra el impulso. Si se suprime el impulso la persona no sentirá dolor ni ansiedad, aunque tampoco placer.

Toma como idea la unidad dinámica del organismo humano, es decir, que todas las funciones de nuestro organismo, somáticas y psíquicas, son efecto de la energía vital. Energía que funciona como un todo, todo afecta, todo produce que nuestra energía aumente o disminuya. De esta idea nace el principio básico de la Bioenergética, “tu eres tu cuerpo”, “mente y cuerpo están unidos”.

Cuando la mirada se centra en la rigidez del propio cuerpo, puede percibir los bloqueos, tratar de encontrar en qué punto se está cortando la energía a través de una energía contraria. De esta forma el cuerpo adquiere la presencia que le corresponde en la creación, toma su protagonismo. Podemos hacerlo consciente, como comentábamos en el capítulo 1.3, activándolo al inicio de cada sesión y haciendo que su energía se torne disponible para comenzar el trabajo. Al prestar atención al cuerpo podemos comprender mucho más de nuestras sensaciones, de todo aquello que nos llega por los sentidos y de nuestra reacción ante lo que nos ocurre.

3.2.2.2.6. Mirada y psicología transpersonal: la mirada hacia la trascendencia

A finales de los sesenta, los mismos autores que generaron el nacimiento de la Psicología Humanística, comienzan a percibir, al observar a los pacientes y a los grupos terapéuticos, que el desarrollo personal suele llegar a un límite, un abismo, ante el que no hayamos respuestas. Este alto nivel de crecimiento y profundización personal, hace que la persona comience a cuestionarse su propia existencia y dirija su mirada hacia la trascendencia. Ante este planteamiento, comienza la psicología a reconocer que a lo largo de casi toda su historia moderna, ha dirigido su mirada a las áreas del hacer, del poder o del tener, obviando temas tan fundamentales como el ser, el significado

de la vida y la trascendencia.

La Psicología Transpersonal da la relevancia que siempre ha tenido en la historia al tema del ser y la trascendencia, apelando a la necesidad de un pensamiento holístico. Se le denomina la cuarta fuerza en psicología, la primera sería el psicoanálisis, que sienta las bases del inconsciente; la segunda es el conductismo, que pone el acento en la conducta; la tercera es el humanismo, que se centra en las posibilidades de crecimiento de la persona como un ser en permanente evolución.

“La mirada transpersonal, de hecho, deriva del humanismo, ya que esas posibilidades fueron expandiéndose hacia algo que supera la dimensión biológica y se abre a la trascendencia”, explica Héctor Bazán, psiquiatra y psicoterapeuta transpersonal. “Por eso la escuela está centrada en una visión humanista-transpersonal: se trata de una concepción del ser humano que integra su espiritualidad”¹³⁸

La mirada última que dirigimos es la mirada hacia la trascendencia.

3.2.3. La mirada desde la filosofía.

“La primera vez que vi el cine comprendí que aportaba algo absolutamente nuevo a la filosofía. Nos proporcionaba la capacidad de entender nuestra forma de conocer: de hecho podríamos incluso decir que el cine es, en sí mismo, un modelo de la conciencia. Ir al cine es, por tanto, una auténtica experiencia filosófica”¹³⁹
Henri Bergson.

En la actualidad, la filosofía nos presenta una mirada que se abre paso a través de un paisaje totalmente desencantado, atento solo a los objetos como fin para servir a unos intereses inmediatos. Calculamos nuestra presencia en el mundo en función de lo que ganamos y lo que perdemos.

Si profundizamos en las posibilidades que tenemos a la hora de observar la realidad, descubrimos que la imagen que proporciona el vídeo implica dos formas de mirar: la mirada escrutadora, analítica, que trata de atender a lo ajeno para comprenderlo, controlarlo y hacerlo propio; y la mirada que podríamos entender como mimética ya que se acerca a lo extraño para dejarse llevar por esa nueva manera de hacer.

Estos dos tipos de mirada han sido estudiados por Max Horkheimer y Theodor Adorno, que explican cómo la mirada analítica, al ser aquella que trata de conocer lo que le es ajeno para controlarlo, es la base de la razón instrumental. Aprecian, sin embargo, en la mirada mimética, la posibilidad para otro tipo de conocimiento, más abierto a la diversidad y riqueza del mundo.

En la medida en que el mundo es como es en correspondencia con nuestra visión, la filosofía plantea que una manera de cambiar el mundo es conseguir que las personas cambien su forma de

¹³⁸ YOGATERAPIA. *Entrevista a Héctor Bazán*. <http://yogaterapia.es/Actividades/Ver-571-Entrevista_A_Hector_Bazan__Una_Mirada_Transpersonal.html> [Consulta: 10/04/2015]

¹³⁹ BREA, J. L. (1999) “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia”. *Acción Paralela*, 5, p.2.

ver las cosas. Foucault ha estudiado en profundidad esta afirmación, planteando su intención de contribuir, a través de sus estudios, al cambio en las formas de percibir, proporcionando nuevas posibilidades de acercarse al mundo, incorporando nuevos matices, lo que incide directamente, no solo en la percepción, sino también en la forma de hacer.

Al tratar de definir esa mirada teórica desde la filosofía, encontramos que, a diferencia de la mirada de los filósofos griegos, la mirada que Husserl define como filosófica, siguiendo el modelo de la de Descartes, no solo se dirige a los ideales y esencias universales, sino que también se dirige al ser humano, y por lo tanto constituye la afirmación filosófica de la presencia de los otros.

Husserl basa su discurso en la luminosidad de la mirada y en lo místico que aporta al ser humano, omitiendo que existen sombras, horizontes y oscuridad. De esta forma, en cierta medida, niega que la elección que realiza la persona, la decisión de tomar un punto de vista determinado, implica a su vez una renuncia.

Sin embargo, Merleau-Ponty se centra en esa responsabilidad que tiene cada ser humano en relación con el otro, poniendo de manifiesto que en la raíz misma de la visión se encuentra la posibilidad de una exposición absoluta.

Según Sartre la mirada del otro cambia las perspectivas de nuestro mundo, las reordena. Sartre reflexiona sobre la constitución del sujeto, explicando que cobra vida a partir de ser mirado.

Lacan trata el tema de la mirada tomando como referencia los estudios de diferentes filósofos. Durante *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, reflexiona sobre lo recogido en el libro *Lo visible y lo invisible* del filósofo Merleau-Ponty, estableciendo una diferencia fundamental entre la mirada subjetivante (la relacionada con el deseo del otro materno, que posibilita al niño una individuación, que es la mirada de la que hablamos a lo largo de este capítulo) y la función fisiológica del ver (de la que hemos hablado durante el tema 3.1).

Lacan se basa en Hegel para plantear que nuestro deseo está vinculado al deseo del Otro. Hegel señala que los seres humanos estamos en una eterna lucha por ser reconocidos por el Otro. La mirada se nos presenta entonces como una mirada de reconocimiento, tratando que el Otro mire y reconozca esa imagen que el niño ha percibido en el espejo, cuando se descubrió como un individuo independiente de la madre.

“Por tanto, un doble peligro acecha al sujeto: por un lado, si la mirada falta el individuo no es inscrito en el registro simbólico como sujeto de deseo; si, por otro lado, nada pone límite a la mirada, si nada ciega al ojo devorador, nada impedirá que el sujeto sea aplastado, borrado por la voracidad del deseo del Otro. No es extraño, desde este punto de vista, que los niños disfruten tanto del juego del escondite. En él está implícito no sólo ocultarse por un momento a la mirada del otro, sino que también está en juego el que otro me busque,

como si con ello dijera “me puedes perder”, dándole así un lugar en el deseo de otro”.¹⁴⁰

Tras este breve repaso por algunas ideas sobre la mirada de diferentes filósofos hemos afianzado la idea de lo importante que resulta este concepto para la videoarteterapia ya que afecta directamente a nuestra forma de ocupar el espacio y de estar en el mundo. Cambiar nuestra forma de mirar las cosas significa cambiar nuestra forma de entenderlas, de sentir las y de vivirlas.

Atenderemos, para finalizar, al devenir que ha tenido la mirada y su concepción actual, una mirada que puede llegar a todos los lugares que se proponga a través de la televisión, las cámaras de vigilancia, las redes sociales, la realidad virtual. Una mirada que en su afán de querer saberlo todo, corre el riesgo de colapsarse y olvidar atender a quiénes somos, a lo que tenemos alrededor y al deseo y la búsqueda de placer más primario que trata de dirigirla.

“No soportabas a Aquel que te veía, - que te veía siempre y de parte a parte, ¡tú el más feo de los hombres! ¡Te vengaste de ese testigo!»

Así habló Zarathustra y quiso irse de allí; mas el inexpresable agarró una punta de su vestido y comenzó de nuevo a gorgotear y a buscar palabras. «¡Quédate!».¹⁴¹

En su obra *Así habló Zarathustra*, Nietzsche habla de “el más feo de los hombres”, aquel que ha matado a Dios porque no podía soportar esos ojos que lo veían todo, esa mirada omnisciente. Ese Gran Hermano que nos vigila, ese Gran Hermano en el que cada uno de nosotros se está convirtiendo. ¿Está suplantando el ojo de la cámara al ojo divino?

“También contra mí te pongo en guardia. Tú has adivinado mi mejor, mi peor enigma, a mí mismo y lo que yo había hecho. Yo conozco el hacha que te derriba.

Pero Él - tenía que morir: miraba con unos ojos que lo veían todo, - veía las profundidades y las honduras del hombre, toda la encubierta ignominia y fealdad de éste.

Su compasión carecía de pudor: penetraba arrastrándose hasta mis rincones más sucios. Ese máximo curioso, superindiscreto, super-compasivo, tenía que morir.

Me veía siempre: de tal testigo quise vengarme - o dejar de vivir.

El Dios que veía todo, también al hombre: ¡ese Dios tenía que morir! El hombre no soporta que tal testigo viva”.¹⁴²

Las reflexiones que Nietzsche plantea sobre la mirada, pese a no ser uno de los temas que más ha analizado, son de gran interés para comprender nuestra forma de mirar en la actualidad.

¹⁴⁰ PSICOMUNDO. *Gace y pulsión escópica. Un esbozo sobre la mirada*. <<http://www.psicomundo.com/mexico/articulos/jurado.htm>> [Consulta: 11/02/2015]

¹⁴¹ NIETZSCHE, F. (1972). *Así habló Zarathustra*. Buenos Aires: Ediciones Lea. p.163.

¹⁴² *Ibidem.*, p. 165.

3.2.4. La evolución de la producción a través de la mirada.

Al iniciar este tema planteábamos algunas cuestiones que ahora rescatamos, ¿qué ocurre cuando el espectador y el autor son la misma persona, cuando la producción se hace para uno mismo?

¿Hacia dónde se dirige esa mirada? ¿Desde dónde nos situamos para crear una imagen? ¿Cómo puede evolucionar nuestra manera de mirar lo realizado y que de esa forma evolucione lo creado?

La mirada, como hemos visto a lo largo de este capítulo, es un concepto lleno de matices, analizado y utilizado desde muy distintas perspectivas, investigaciones, corrientes y escuelas.

En el caso de la videoarteterapia, lo consideramos uno de los conceptos fundamentales ya que en esa amplitud que propone la palabra se encuentran los matices que nos ayudarán a entender cómo poder acompañar al paciente que acude a las sesiones y permitirle la evolución de su producción.

Cuando se elimina de la relación el reconocimiento del que hablaba Hegel, cuando error y acierto tienen la misma importancia y la persona se da cuenta de que es la única que se pone sus límites, que se autocensura y que coarta la posibilidad de evolución de su producción, en ese momento, será consciente de que no necesita ese reconocimiento del exterior para crecer, para continuar, se dará cuenta de la cantidad de energía que está depositando en evitar el crecimiento, la evolución de sus producciones, repitiendo neuróticamente, como una Gestalt inconclusa, las mismas formas, los mismos planteamientos.

La mirada del videoarteterapeuta se dirigirá, no solo a lo que se repite sino a lo que no está, a lo que se evita, a aquello que la persona niega plantear, a aquello en lo que pone resistencias. No para forzar a que aparezca sino para tenerlo en cuenta para su hipótesis de trabajo, para poder hacer evolucionar la producción arrojando luz sobre todo aquello que se encuentra en la sombra, siendo un trabajo sutil, ya que el paciente solo verá aquello que esté preparado a ver y el resto lo rechazará. La evolución que el videoarteterapeuta propone a partir de la introducción de nuevos elementos en la producción, a partir de nuevas propuestas o simplemente posibilitando que el paciente dirija su mirada de una manera nueva a la producción y desde ahí continúe el trabajo, es fundamental en el camino del paciente. Sin embargo, es el paciente el que dispone de las herramientas para realizar esta evolución y el que conoce realmente cuáles son los elementos con los que trabajar. La labor del videoarteterapeuta es la de acompañar al paciente en este camino, observando, analizando sin juzgar, tratando de poner en juego nuevos elementos que estimulen el crecimiento de la producción y a través de esa evolución, se estimule el crecimiento de la persona que acude a las sesiones.

Como ya hemos comentado en el tema 1.3, al hablar de la combinación de la plástica con el vídeo, las artes plásticas tienen la facultad de dejar una huella, de tener una presencia fuera de uno mismo (no pasa lo mismo con otras artes como la danza).

En el caso del audiovisual, aunque exista una huella, no es posible transformar la materia de forma directa, siempre hay algún intermediario, como la cámara de vídeo o el programa de edición del ordenador, que interceden entre el cuerpo y la obra pero no por ello consiguen evitar el contacto directo entre la producción y la mirada.

La mirada se encuentra con la producción, con lo que está creando y dirige el proceso creativo, enriqueciendo la producción.

Cuando se ponen en relación el discurso inconsciente y la producción audiovisual, es posible ir abriendo las puertas para poder modificar la composición del mismo, las narrativas relacionadas con el espacio donde el discurso toma lugar.

La aparición de estos mundos imaginarios a través de la cámara, la imagen y el montaje nos plantea la posibilidad de creación de nuevos discursos y/o universos, presentando una manera distinta de observar la realidad.

Puede que todo aquello que vemos, las imágenes que diariamente observamos, hagan que nuestra mirada aparezca velada. Pero esta mirada, que en ocasiones está eclipsada, continúa organizando nuestro universo de visión desde la sombra. Por tanto, aunque muchas veces no seamos conscientes, nuestra mirada determina la escena que nos creamos del mundo.

Con el fin de seguir profundizando en el concepto de mirada y poder avanzar en este proceso creativo y terapéutico, atenderemos en el capítulo 4 al cambio en la mirada, una mirada holística, plena, integradora, abierta al crecimiento de la producción y, a través de ella, posibilitar un cambio en la mirada que el paciente dirige hacia sí mismo y hacia lo que le rodea.

4. La mirada holística: el cambio en la mirada.

4.1. El cambio en la mirada.

Los niños se hacen una gran cantidad de preguntas al día. A medida que crecemos va desapareciendo la curiosidad, vamos perdiendo esa apertura al mundo y ponemos cada vez menos empeño en desentrañar cada pequeño acontecimiento cotidiano. Dejamos también, de forma paulatina, de cuestionarnos a nosotros mismos y al mundo, lo que nos hace, en mayor o menor medida, depositar cada vez menos energía y conciencia en cada paso del camino, ponemos el “piloto automático”, sin pararnos a atender qué es lo que necesitamos o qué es lo que el otro nos está pidiendo. Dejar de ser niño parece sinónimo de ir olvidando el placer de los nuevos descubrimientos y no tiene por qué ser así.

El cambio en la mirada pretende despertar esa ilusión adormecida, ese ansia por salir al mundo y descubrir, esa capacidad que tiene cada persona de reinventarse diariamente.

“Tratar, no de interpretar sino de mirar hasta que la luz se haga. En la percepción sensible, cuando uno no está seguro de lo que ve, se mueve de lugar sin dejar de seguir mirando. Con el tiempo va uno cambiando y si, a través de las modificaciones, se mantiene la mirada orientada hacia lo mismo, a fin de cuentas la ilusión se disipa y lo real aparece. La condición es que la atención sea una mirada y no un apego”.¹⁴³

En este capítulo 4 vamos a dirigirnos allí donde el imaginario, el mundo simbólico y la mirada renovada al mundo se encuentran.

Para ello cambiaremos de punto de vista, ya no se trata solo de evolución en la producción sino de cambio, cambio en el proceso creativo, en la producción, en el paciente y en el videoarteterapeuta. Partimos de la premisa de que, para que se produzca ese cambio, es fundamental haber integrado todo lo vivido y evolucionado desde el cuerpo, la mente, la emoción y el espíritu, es esa mirada integradora la que guiará este último capítulo de la teoría, antesala de la descripción de la práctica realizada en el capítulo 5, que nos permitirá ejemplificar lo revisado en la teoría y que abrirá una nueva vía de conocimiento.

Comencemos esta aproximación al cambio de la mirada atendiendo al medio.

Arte y psicología han aportado su forma de entender la mirada a lo largo del capítulo 3.2, atendiendo también a cómo evolucionaba la producción a través de la mirada.

Durante este capítulo mostraremos las miradas de diferentes artistas y psicólogos a los que la propia práctica de su especialidad les ha llevado a un recorrido vital de cambio, de integración y de conocimiento, intentando destacar de qué forma han integrado ese cambio cada uno de ellos y cómo han compartido esos descubrimientos con los demás.

¹⁴³ WEIL, S. (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Editorial Trotta. p. 92.

A los autores los hemos seleccionado no tanto por considerar que su aportación a nivel artístico o psicológico es más relevante que la de otros especialistas en sus disciplinas, sino porque su obra, sus investigaciones, sus escritos y hallazgos, han caminado de la mano de su ser, íntimamente ligados a su propia experiencia vital, a su enfermedad, a su felicidad, a su crecimiento, lo que ha supuesto una continua retroalimentación entre su vida y su obra.

4.1.1. El cambio desde el arte.

Realizaremos un repaso por las vidas y obras de diferentes artistas que, utilizando el arte como su medio de expresión desde el que afrontar su dolor, su enfermedad, su realidad cotidiana, no solo posibilitan un cambio en su mirada sino que, al compartirlo, permiten que la mirada del espectador crezca, se cuestione a sí misma y busque nuevas formas de encontrarse con la realidad.

El arte, como representación de nuestro mundo de emociones, también de aquellas que se reprimen, está íntimamente ligado al hecho de que las sensaciones y sentimientos no siempre encuentran un soporte físico, suelen estar presentes de una manera abstracta e invisible que adquiere un cuerpo gracias a la obra de arte y por ello nos permite conectar, no solo como realizadores sino también como espectadores, con el mundo interior del artista y, por supuesto, con nuestro propio mundo interior.

“La función del arte/1

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.

Viajaron al sur.

Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando. Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre

- Ayúdame a mirar!”¹⁴⁴

Para los artistas plásticos, es difícil separar creación y vida, ya que el arte forma parte ineludible de su cotidianidad y, por tanto, se relaciona íntimamente con su estado mental y corporal.

A través de sus experiencias, de situaciones cotidianas, los artistas son capaces de ir más allá, desmenuzar su día a día, evidenciarlo, afrontar duelos, debatir sobre la idea de familia, del paso de los años o de la belleza, tomando su cuerpo, el de su familia o el de las personas más cercanas como lienzo, explorando desde su ser, desde sus experiencias vitales.

¹⁴⁴ GALEANO, E. (1993). *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI. p. 7

Muchos de los artistas que mencionaremos se caracterizan además por no ocultarse con su enfermedad y, no solo eso, sino que, al dirigir su mirada, la mirada de su obra, hacia ella, nos han dado verdaderas lecciones de vida, de cómo la propia enfermedad les podía servir de revulsivo para continuar trabajando, cómo el arte podía suponer un encuentro con la vida, cómo el hecho de no avergonzarse de su situación, ni intentar ocultarla, ha propiciado un encuentro con una sociedad que rechaza la enfermedad y que toma la muerte como un tabú, mientras observa a los enfermos como seres que son el espejo de las debilidades del ser humano. Representan aquello que nos negamos a ver en nuestro día a día, se muestran a sí mismos con sus limitaciones, con sus dificultades, con sus preocupaciones y sufrimientos. Un cuerpo y una mente que sufren y reclaman atención.

“soy
yo
quien
me
habré rehecho
a mí mismo enteramente (...)
por mí
que soy un cuerpo
y no tengo en mí regiones
Nada de boca,
nada de lengua,
nada de dientes,
nada de laringe,
nada de esófago,
nada de vientre,
nada de ano.
Reconstruiré al hombre que yo soy”¹⁴⁵

Dicen de **Vincent Van Gogh** que, en cierta medida, buscaba una salida a sus sufrimientos a partir de la autorrepresentación. Y es que el artista vivió durante toda su vida atormentado por la sombra de sus ataques de locura, una ira que lo llevó a automutilarse (se cortó una oreja) y finalmente al suicidio. De sí mismo admitió: “Pienso aceptar mi oficio de loco con la misma indiferencia que Degas el de notario. Pero no me siento con fuerza necesaria para aceptar ese papel”¹⁴⁶. Realizó su último autorretrato en 1889, en el que intenta realizar una síntesis entre enfermedad y salud. Se muestra de medio cuerpo y casi de frente, aunque ocultando su oreja mutilada. El fondo es ondulado, parece estar en constante movimiento. Nos ofrece en él una forma deformada hasta límites extremos. La mirada que Van Gogh se dirige en el espejo y la que dirige al mundo desde sus autorretratos, es una mirada atormentada, profunda, severa y a la vez cálida, reflexiva, la mirada

¹⁴⁵ AMORÓS BLASCO, L. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Ad Hoc Ensayo. p. 350.

¹⁴⁶ VV.AA.(1997). *Van Gogh, la obra completa: pintura*. Colonia: Taschen. p. 84.

de ese autorretrato último es una mirada del que ya no tiene nada más que ver, una mirada que se apaga ante la vida.

La palabra “dolor” suele tener para nosotros connotaciones negativas, lo tememos, nos alejamos de él. ¿Qué es aquello que nos puede causar dolor? ¿Por qué no podemos expresarlo? ¿Por qué no podemos gritar o llorar?

Frida Kahlo toma al dolor de la mano y se embarca con él en un proceso de creación que recorre toda su vida por medio de sus autorretratos. Sufre una poliomielitis a los seis años que tendrá secuelas para toda su vida, a esto se suma un accidente en su adolescencia que le hará pasar largos períodos postrada en cama y someterse a infinitas operaciones, impidiéndole continuar con su vida como la llevaba hasta ese momento y privándole de sus máximas aspiraciones, como el hecho de ser madre.

“Pies, para qué los quiero, si tengo alas para volar”.¹⁴⁷

Los temas recurrentes en su obra son la limitación, el dolor, la soledad, la dificultad para la comunicación, la idea de cómo salir adelante.

En sus realizaciones existe una clara intención por mostrar una doble mirada, intenta acercarnos a dos visiones de una misma realidad, la enfermedad/la cura, el bien/el mal, la luz/la oscuridad. Imágenes que se contraponen en sus obras y que toman el mismo espacio del lienzo, dirigiendo nuestra mirada hacia dos vías opuestas, pero complementarias. “Mediante la pintura se abrió una puerta al mundo, a los otros, convirtiendo su rostro en el altar de su alma, desde el cual trató de exorcizar el dolor y hacer tolerable su desesperación”.¹⁴⁸

Frida declaró: “Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco”.¹⁴⁹

Es un proceso de recreación de su propia persona por medio del arte, sus autorretratos le permiten ampliar su imaginario, plasmar sus miedos y sus limitaciones, con el fin de superarlos o quizá simplemente de mostrarlos, en la búsqueda de una nueva identidad.

“1950-51. He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral. El Dr. Farrill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas y todavía no se si pronto volveré a andar. Tengo el corsé de yeso que a pesar de ser una lata pavorosa me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores”.¹⁵⁰

Es “La columna rota” su autorretrato más desgarrador. Lo realiza en 1944, mostrándose en el centro de la imagen, en un plano de medio cuerpo, llevando un corsé de acero, muestra su cuerpo roto y

¹⁴⁷ Op. cit., p. 67.

¹⁴⁸ Íbidem, p. 66.

¹⁴⁹ KETTENMANN, A. (1992). *Kahlo*. Colonia: Taschen. p. 18.

¹⁵⁰ Op. cit., p. 360.

una columna jónica a modo de columna vertebral. Su rostro parece impasible aunque por él corren unas lágrimas. El fondo es desolador, evidenciando la tragedia de su vida.

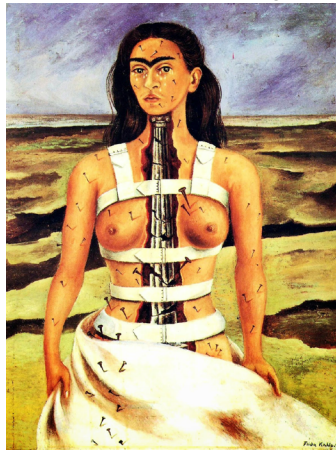


Imagen 6. "La columna rota". Frida Kahlo

En su obra Frida Kahlo rechaza la autocomplacencia, se muestra a sí misma y a su realidad, con sus ilusiones y sus frustraciones. Muestra su dolor, su imagen, su vida. Nos ofrece en sus pinturas, dibujos, diarios, cartas y escritos su testimonio más íntimo.

Pero si la obra de Frida encierra una magia especial es por la posibilidad que abre el arte como vía de expresión y de encuentro con ella misma y con el otro, el arte permite a Frida aferrarse a la vida, cuestionarla y compartirla, a través de sus pinturas podemos acercarnos e intentar comprender cómo es la mirada que Frida dirige al mundo y, a la vez, nos hace darnos cuenta de cómo a través del arte Frida fue ampliando, cambiando, su propia mirada, aprendiendo y descubriendo más de ella misma y del mundo en cada trazo.

Félix González-Torres pasa su adolescencia en Puerto Rico donde descubre su orientación sexual. Allí experimenta las diferencias sociales y los primeros amores. Materializa todo esto en las instantáneas de su niñez, en fotografías de antiguos amantes o en cartas que el artista conservaba representadas a modo de puzzles unidos por una fina lámina de plástico que amenaza con deshacerse en añicos. En 1979 se marcha a Nueva York. Basa su educación artística, sobre todo, en la práctica. A parte de colaborar con Group Material desarrolló su carrera como artista individual. En toda ella se une la intención de crear una conciencia social y la inevitable revelación personal. Su vida se verá marcada por su condición de homosexual (siempre se declaró abiertamente como tal) y por la falta de tolerancia por parte de la sociedad y sus prejuicios y, lo que es más grave, del propio estado, con sus leyes homófobas. La enfermedad y el dolor llegan a su vida y a su obra a raíz de la muerte de su pareja a causa del SIDA, hecho que marcará de manera trágica su vida.

Después de ser testigo de la muerte en 1991 del hombre que fue su pareja durante más de 8 años, Ross Laycock, sufre en sus propias carnes la enfermedad. Fallece en 1996 a los 39 años.

Existe una implicación personal en toda su obra, es el autorretrato de toda una vida. En su obra refleja sus sentimientos, sus ideales, sus inquietudes, su compromiso con la sociedad, sus protestas

a la política del momento. Ha sabido crear un mundo propio de expresión, donde rompe con el mito de la obra de arte como objeto lejano que no puedes tocar. Niños y mayores pueden disfrutar de un caramelo que en su momento formó parte de un retrato que el autor hizo a alguno de sus amigos, a su pareja o a él mismo, incluso pueden hacerse con una fotocopia del montón para guardarla siempre o para reutilizarla.

Con sus pilas de caramelos o de papel, con la invitación que realiza al público a llevarlas a su casa y disfrutar de una parte de “su ser” quiere representar la pérdida, tanto emocional como física (de peso) que supone la enfermedad del SIDA. Tal como Gonzalez-Torres expresó, sus obras necesitan la interacción del espectador. Sin el público, ellas no son nada. Cuanto más te adentras en la biografía de Félix González-Torres más comprendes su obra, más la aprecias, más la valoras. Realizó un recorrido vital marcado por la enfermedad, una enfermedad que se deja ver en sus representaciones donde se muestra la imagen de un arte comprometido y autobiográfico en el que ha sabido dar lo que él ha querido en cada momento. Si todo el mundo esperaba imágenes aplastantes sobre el mundo homosexual, él ofrece dos relojes gemelos que marchan al mismo compás. Si la gente desea una crítica evidente al sistema, él hace una valla publicitaria con su cama de matrimonio. Si ellos quieren oír un grito contra la discriminación, él agrupa dulces que pesan lo mismo que una persona saludable y que, cada vez que son consumidos por el espectador, evidencian la pérdida de peso de un enfermo de SIDA. Si todos esperan lo convencional, él ofrece la otra cara.

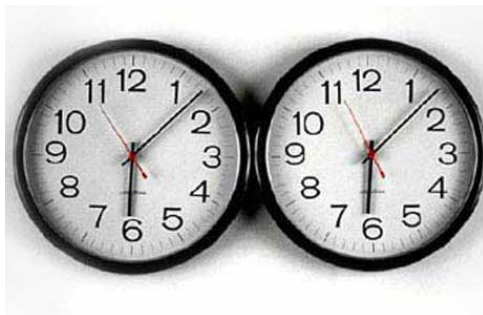


Imagen 7. “Amantes”. Gonzalez Torres.



Imagen 8. “Untitled (para un hombre en uniforme)”. Gonzalez Torres.

La obra de González-Torres parece invitarnos a no perder nunca la ilusión de mirar esa otra cara del mundo que él nos ofrece.

David Nebreda nace en Madrid en 1952, se licencia en Bellas Artes en su ciudad natal. Desde los 19 años es diagnosticado como esquizofrénico paranoide, alterna períodos de pérdida total de su conciencia con otros de extrema lucidez. Actualmente vive solo y completamente recluso, sin mantener relaciones sociales o profesionales. Basa todo su trabajo en su propia persona, tomando instantáneas de su propio cuerpo, por lo que él nunca es espectador cuando toma la foto, sino que es protagonista. Se muestra en piel y huesos, postrado en su cama, desnudo, cubierto con su propia sangre o sus heces, mostrando quemaduras y heridas que él mismo se hace. Nos muestra su cuerpo,

consumido y esquelético, apartado de la sociedad, logrando que nuestra mirada viaje a una nueva realidad donde se nos presenta un cuerpo como material en el que inscribir su sufrimiento, para después retratarlo. Es a la vez el modelo que sufre y el fotógrafo que se distancia. Nunca se mira al espejo, la imagen que tiene de sí mismo es la que le da su doble fotográfico.



Imagen 9. "Cuchillos". David Nebreda.

Nebreda parte de la necesidad de mostrar, de dar a ver aquello que no se puede decir con palabras. Su trabajo artístico se traduce en la construcción de un objeto, algo que es de él pero no es él. A cada paso, con cada imagen, reinventa su cuerpo. Sus autorretratos, como el arte, se muestran como necesarios para llegar a completarse.

Sophie Calle es una artista que tiene una forma muy personal de presentar la realidad, de analizarla, de cuestionarla. Se sirve de cualquier instante cotidiano, un viaje, un e-mail, un rechazo de su pareja, la muerte de un ser querido, y lo convierte en una obra de arte.



Imagen 10. "Les dormeurs". Sophie Calle.

Una de las piezas con las que Sophie Calle abre por completo al mundo su cotidianidad es la instalación de fotografías y textos "Les dormeurs" (Los durmientes). En ella la autora toma fotografías de personas, amigos, vecinos o extraños, que, cada ocho horas, ocupan su cama y permiten ser fotografiados por la autora, ella abre su intimidad a los desconocidos, que a su vez le abren su intimidad a ella.

En 2007 presenta en la Bienal de Venecia una pieza llamada "Prenez soin de vous" (Cuídate) con la que continúa indagando en su intimidad. Esta vez el motivo es un correo electrónico que recibe de su pareja, donde él le manifiesta su intención de finalizar la relación que mantienen. Ella quiere comprender, ir

más allá. Para ello convida a 107 mujeres que, analizando el correo desde sus diferentes miradas (basada en sus conocimientos, su profesión y su situación vital) van desentrañando todos los matices

que esconde el mensaje recibido. La multitud de interpretaciones, la cantidad de formas de mirar, enriquecen la propia mirada de la artista, que se siente acompañada. Esta forma de desmenuzar el mensaje y de abrir su vida privada al mundo significa para Sophie Calle una forma de afrontar la situación, es su manera de atravesar el duelo por la pérdida de esa persona, por el fin de la relación.

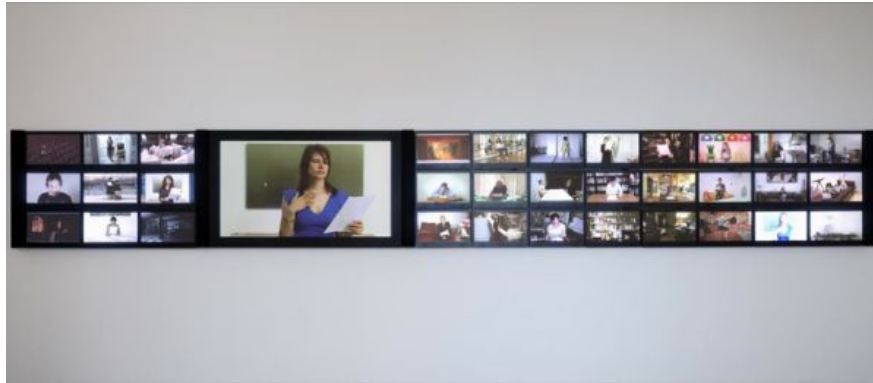


Imagen 11. "Prenez soin de vous". Sophie Calle.

Observar la obra de Sophie Calle es asomarse a los rincones más ocultos de una vida, la suya, y también la de los otros. Se asoma a nuestras realidades, fisga en la suya, toma de cada instante de lo cotidiano el hilo con el que tejer una historia.

Louise Bourgeois es una artista verdaderamente polifacética. Con su obra realiza un viaje hacia su interior, un encuentro con el arte motivado por su necesidad de expresar conflictos emocionales.

“De la construcción de la primera escultura de Louise Bourgeois: “Me sentí atraída del arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones en las que mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era... Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura.” ¿Ha negado Louise Bourgeois alguna vez esa ira? Nunca. Más bien al contrario, la ha utilizado como fuerza durante el resto de su vida”¹⁵¹

En este encuentro con su mundo interior, Louise Bourgeois descubre la relación tan complicada que mantiene con su familia, en especial con su madre, aunque también con muchas otras de las personas que la acompañaron en su niñez y adolescencia y que marcaron la historia de su vida. Muestra en su trabajo un cuerpo que se autoagrede, un cuerpo que sufre. No se puede negar, por tanto, un carácter terapéutico en el trabajo de la artista. Una fina línea separa sus obras y su vida íntima.



Imagen 12. "Louise Bourgeois". Annie Leibovitz.

¹⁵¹ GROSENICK, U. (2001). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Berlin: Taschen. p.17.

Cuenta **Chillida** que cuando comenzó con sus clases en la academia de dibujo era uno de los más hábiles y todos sus compañeros admiraban su destreza con el lápiz. Al principio se sentía muy reconfortado y satisfecho aunque no tardó en pensar: “Esto no puede ser arte, es demasiado fácil”. Él consideraba el arte una lucha, una evolución, ir superándose y no ponerse las cosas fáciles. Por tanto se propuso comenzar a dibujar con la mano izquierda. Este hecho lo consideró Chillida como la primera intuición válida para su carrera. Tenía claro que la mano no debía mandar, sino obedecer, y que serían su cabeza, su sensibilidad y su emoción las que tomarían la iniciativa. Esta nueva manera de plantearse la creación, a partir de la limitación, le aportó nuevas posibilidades para continuar trabajando. La imagen que los otros tenían de él y su reflexión sobre ello le hizo evolucionar y propició un cambio en su mirada a partir de la mirada del otro.

El mundo audiovisual nos ha hecho partícipes de encuentros al límite entre la vida y la obra del autor, mostrándonos la enfermedad, la pérdida, la relación de los propios actores y directores con el hecho de mostrar su enfermedad. Una de esas “últimas miradas” nos la ofreció Nicholas Ray quien dedicó toda su vida al cine. Rueda en 1979, en medio de un cáncer terminal, “Lightening over water”, desde la que Ray pretende recuperar la identidad y el respeto de sí mismo, pero esta vez desde la lucidez y la conciencia que le proporciona el saber que se halla a punto de morir. Visconti rodó en 1976 “L’innocent” en condiciones físicas muy mermadas mientras que John Hudson permaneció en silla de ruedas y con una mascarilla de oxígeno para poder respirar, durante la realización del film “The Dead” en 1987 (ambos fallecen en el último tramo del montaje de sus respectivas películas). Andrei Tarkovski rueda “Offret” en 1986 en medio de un cáncer terminal.

La creación acompaña al ser humano en cada momento de su vida, pero es en las situaciones límite, en los duelos, los momentos de enfermedad, de sufrimiento o los cercanos a la muerte cuando el arte se vuelve la mejor arma mediante la cual sacar fuera ese sufrimiento, que forma parte de su mundo interno, para, de esta forma, rescatar su universo simbólico, compartirlo, hacer físicas sus sensaciones a nivel emocional, sus inquietudes, no solo desde la plástica, también desde el audiovisual, la escritura, la danza, la voz, etc.

El arte, como hemos estado viendo durante esta reflexión, nos permite un acercamiento renovado a la realidad. Los artistas que hemos presentado no solo han logrado con su obra ser grandes referentes en el mundo del arte, sino un crecimiento a nivel humano. El arte les ha dotado de nuevas formas de afrontar su día a día.

Este universo de creación tan íntimo que el arte nos permite sacar fuera, nos da la posibilidad de tener una nueva mirada de nuestro propio interior y, a su vez, al compartir lo que somos, nos mostramos a los demás desde nuestra vulnerabilidad, desde nuestro yo más auténtico, consiguiendo de esta manera que ese otro pueda verse y encontrarse a través de la obra que está contemplando. Este juego complejo que el arte lleva a cabo le dota de los elementos suficientes para ser una herramienta muy

potente en su uso terapéutico y de crecimiento personal.

4.1.2. El cambio desde la psicología.

Tras recorrer de la mano de algunos de los artistas más autorreferenciales la forma en la que el arte ha incidido en su forma de ver el mundo y en su crecimiento personal, daremos ahora voz a la psicólogos para descubrir cómo sus investigaciones y su práctica profesional han enriquecido su propia vida personal y viceversa.

En este caso ha resultado mucho más complicado conocer cómo obra y vida se alimentan, hay muchas biografías de importantes psicólogos y su obra se ha divulgado traducida a diferentes idiomas pero no hemos podido encontrar muchas publicaciones relacionando vida y obra, cuestión que en los artistas plásticos está mucho más presente, ya que cada artículo, cada tesis, cada ensayo, relaciona arte y vida.

Jung, uno de los más prestigiosos discípulos de Freud, padre del psicoanálisis, estaba muy interesado en lo espiritual lo que le lleva a alejarse de su maestro y desarrollar su propia forma de entender la psicología. Esta atracción por la espiritualidad tiene mucho que ver con su interés por la literatura religiosa y metafísica. Mantuvo un interés constante en lo oculto y él mismo experimentó muchos eventos de tipo paranormal, incluyendo una experiencia cercana a la muerte, sufrió un infarto que le cambió completamente su forma de entender la psicología y de afrontar su vida.

Jacob Levy Moreno es uno de los grandes ejemplos de cómo vida y desarrollo profesional pueden ir íntimamente ligados. Para él el desarrollo del psicodrama no fue un acto puramente intelectual, sino una consecución clara de sus propias experiencias vitales, que comienzan el día de su nacimiento. Moreno nace en un barco, ese es el mito que se generó y que él nunca se molestó en desmentir, del que no se conocía la identidad de su bandera ni tampoco la fecha exacta de su nacimiento. En la partida de nacimiento no figura su padre, lo que llevó a Moreno a plantear que él había generado una nueva dinastía, al ser padre e hijo al mismo tiempo.

Esta historia o mito sobre su propio nacimiento guarda una íntima relación con todo lo que para Moreno será fundamental en el desarrollo del Psicodrama, en el que utiliza un canal diferente mediante el cual la persona puede mostrarse y decir la verdad, desde lo simbólico, desde el rol y el juego.

De niño, uno de los juegos favoritos de Moreno era el de representar a Dios. Junto con sus amigos, recreaba un escenario, representando el cielo, en el que él interpretaba el papel de Dios. Este juego parece que era una práctica que se repetía habitualmente y era apoyada por su madre, que creía que su hijo estaba llamado a algo grande en este mundo, creencia que le transmitió desde niño. Él lo tomó como un calentamiento, como un primer psicodrama que lo sitúa como su propio Dios y su

propio padre.

Durante sus estudios universitarios comenzó a atender a cómo los niños en los parques ensayaban roles de padre y madre, príncipes y princesas, etc. Ahí pudo ver cómo los niños aplicaban de forma natural ese juego de roles, mediante el cual dejaban ver sus frustraciones, sus intereses, sus inquietudes.

También le agradaba asistir a juicios y después, en compañía de sus amigos, reconstruir las situaciones y representar todos los roles.

Moreno era un líder nato, además de una persona irreverente y pretenciosa en ocasiones, como cuando en una representación de *Así habló Zaratustra* recriminó desde la primera fila al actor principal no estar encarnando el papel principal, invitándolo a abandonar ese papel y comenzar a representar el propio, proponiendo también al público que representaran cada uno su papel, en lugar de estar en actitud pasiva.

En su autobiografía relata su encuentro con Freud, cuando asistió en 1912 a una de sus lecturas, en la que realizaba un análisis de un sueño telepático. Freud le preguntó qué estaba haciendo y Moreno le respondió: “bien, Dr. Freud, yo comienzo donde usted acaba. Usted reúne a la gente en sitios artificiales, como su despacho, yo lo hago en la calle, en sus casas o en sitios naturales. Usted analiza sus sueños. Yo les doy el coraje de soñar de nuevo. Usted los analiza y los divide en partes. Yo les permito actuar sus conflictos de roles y les ayudo a colocar las partes juntas de nuevo”.¹⁵²

La soberbia y el atrevimiento de Moreno son también sus armas para sacar adelante sus teorías, defendiendo lo que cree y lo que hace y desde ahí generar una nueva manera de entender la terapia, de entender las profesiones de ayuda y de acercarse al ser humano con la intención de, como él mismo dice, “darle el coraje de soñar de nuevo”.

La vida de **Wilhem Reich** fue una verdadera carrera de obstáculos. Tras ser discípulo de Freud, con el que rompe en 1927, ingresa en el Partido Comunista. Con la llegada del stalinismo, que no ve con buenos ojos a un librepensador como Reich, es expulsado del partido. Tampoco encajaba en la Alemania nazi por lo que se vio obligado a emigrar a Estados Unidos. Lamentablemente allí tampoco estuvo verdaderamente a salvo, prácticamente desde su llegada estuvo vigilado por el FBI y fue arrestado en numerosas ocasiones. En 1947 la FDA (Food and Drugs Administration) le confiscó 300 acumuladores de energía orgónica. En los años siguientes se organizaron quemas públicas de sus libros y trabajos. En 1956 Wilhem Reich fue detenido, se le diagnosticó esquizofrenia, a pesar de lo cual fue encarcelado. Murió un año después en prisión, un día antes de poder apelar su sentencia.

Su obra podríamos resumirla en tres aspectos fundamentales, su Teoría del Orgasmo, a partir de ella

¹⁵² MORENO, J. L. (1985). *The Autobiography of J. L. Moreno*. Harvard University: Moreno Archives.

desarrolla todo su trabajo clínico, su análisis biosocial de las relaciones humanas y su descubrimiento de las leyes y aplicaciones de la Energía Orgónica (energía que descubre tras sus investigaciones, el gobierno norteamericano de la época se emplea a fondo para que sus descubrimientos no se divulguen).

La controversia acerca de la validez de sus ideas está más que justificada, traspasó a menudo los límites de lo creíble, pero eso no debe eclipsar su valentía a la hora de defender sus ideas y los momentos absolutamente brillantes que ha tenido como ensayista y como científico. Su vida y su investigación se han visto en una retroalimentación continua. La mirada de Reich, inquieta, desafiante, curiosa, sabia, lo va llevando a lo largo de su vida a situaciones límite, hasta su triste final.

Bastante antes de conocer a Reich, **Lowen**, estudioso de la bioenergética, ya investigaba sobre la relación mente-cuerpo, este interés se despertó a partir de su propia experiencia.

Lowen siempre sintió atracción, según él mismo ha explicado, por las actividades deportivas. En concreto se centró en el estudio de la calistenia, técnica gimnástica destinada al desarrollo muscular.

Uno de los encuentros más importantes para Lowen se relaciona con la respiración. Él considera que la respiración plena es la que nos lleva a poder sentir y que, habitualmente, tenemos tanto miedo de sentir que respiramos lo menos posible. En su época de universitario realizaba prácticas de tiro, él estaba tan agarrotado que le resultaba imposible ni tan siquiera aproximarse al blanco. Un día uno de los instructores le recomendó dar tres respiraciones profundas, realizando la última exhalación lentamente y en ese momento disparar, ahí se dio cuenta de la notable diferencia en su precisión. Esta sensación de cómo la respiración controla nuestra sensación corporal y por tanto influye en gran medida a nivel cognitivo, la extrapoló a muchas otras facetas de su vida. Así en el dentista, por ejemplo, la tensión que llevaba solo hacía incrementar su miedo y también su dolor por lo que empezó a trabajar su respiración y fue descubriendo una nueva manera de sobrellevar cualquier situación vital.

Todo ello corroboró su fuerte convicción de que el hombre podía influir en sus actitudes mentales si trabajaba de forma sistemática y con métodos adecuados su propio cuerpo.

Laura Perls conoció a **Fritz Perls** cuando ambos trabajaban en el Instituto Psicológico de Frankfurt, donde eran asistentes de Goldstein. Su vida fue interrumpida por la subida del nazismo y, en 1933, ya casados, huyen primero a Amsterdam y más tarde a Sudáfrica.

Cuando Perls decide emigrar a los Estados Unidos, Laura se queda en Sudáfrica con los dos hijos de ambos. Pero en 1947, ella y sus hijos fueron a reunirse con Fritz.

Ninguno de los Perls había sufrido mucho con la larga separación, él tenía su vida y ella la suya, ya que, según describe Fritz Perls, su relación no pasaba por demasiadas experiencias límite, ni en lo

relativo al enfado ni al amor.

Fritz Perls nunca respetó en exceso las convenciones sociales, siendo en ocasiones una persona de una honestidad brutal a la hora de relacionarse con los demás, lo que le trajo muchos desencuentros con sus colegas.

Fritz y Laura Perls llegaron a muchas conclusiones similares por diferentes caminos. Fritz tomó como ejemplo para sus descubrimientos a nivel corporal los estudios de Reich mientras que Laura se centró en los enfoques del movimiento y la danza moderna de Dalcroze y Loheland. Fritz, como crítica al psicoanálisis tradicional, ahondó en la idea de las “resistencias orales”, mientras que Laura comprendió todo lo relacionado con succionar, morder y masticar tras amamantar y destetar a sus propios hijos.

Llama la atención la aparente distancia emocional y física que mantenían los Perls que contrasta con la forma en que plantean la psicoterapia Gestalt, hablando de la profundidad de las relaciones y la fluidez en el contacto y la retirada. Ambos aportaron una parte fundamental al desarrollo de una nueva psicoterapia y quizá ese tipo de relación era el apoyo que necesitaban el uno del otro, lo que resulta indudable es que su vida personal y sus hallazgos a nivel vital fueron determinantes para su labor como psicoanalistas y psicoterapeutas.

Fue una experiencia traumática en la vida de **Claudio Naranjo**, el accidente de coche que sufrió su segunda mujer en el que falleció su hijo de once años, la que puso punto y final a una etapa de su vida. Tenía 37 años. En un principio, su forma de sobrellevar el duelo era tumbarse en la cama de su pequeño y pasar horas llorando. Según declara en diferentes entrevistas un día entendió que era llanto por lo que no había podido quererle, entonces sintió su presencia y dejó de llorar. Inició en ese momento una nueva etapa vital que comenzó con un retiro en el desierto, durante el que accedió a la vida contemplativa, conociendo a maestros espirituales y comenzó a trabajar en ser su propio guía.

Naranjo era médico psiquiatra, a partir de todo este proceso vital se dio cuenta de que la medicina tradicional aborda síntomas, pero no llega a la raíz del problema del paciente. En ese momento abandona la psiquiatría y comienza a ejercer como psicoterapeuta.

Las miradas de todos ellos han evolucionado a través de su profesión y su vida también se ha visto enriquecida por su labor profesional. Esta retroalimentación, que se nutre además por el tipo de trabajo que tienen los psicólogos, en el que existe una conexión directa con los pacientes, hace que para muchos de ellos vida y práctica profesional estén íntimamente ligados, al igual que en el caso de artistas como los mencionados.

Hay artistas que fijan su mirada en su enfermedad, en su duelo, en su imagen, en la imagen que proyectan al mundo o en su relación con los otros. Los psicólogos se dan cuenta a medida que



investigan de las posibilidades que ofrece incorporar a su práctica no solo lo cognitivo sino también el cuerpo, la sexualidad, la respiración, el juego o la espiritualidad.

Esto nos lleva a entender que todos los aspectos relativos al ser humano merecen atención.

Cada uno de los artistas, psicoanalistas, psicólogos y psicoterapeutas mostrados, desde su comprensión del mundo y de sí mismos, van aportando su granito de arena para lograr el enriquecimiento de la mirada.

El arte y la terapia unidos permiten a la persona recobrar el ansia por salir al mundo y descubrir, desde esa mirada renovada, los nuevos matices que habían pasado inadvertidos.

El cambio en la mirada es el resultado de un proceso, de trabajo personal, de introspección, de relación terapéutica y de relación con la producción.

Por ello, dedicaremos los próximos capítulos a atender a esa mirada total, la mirada holística, la que se dirige a los diferentes aspectos del ser humano y se va alimentando de la multitud de conexiones que se dan entre las distintas facetas del ser, para después fijar nuestra atención en cómo se da ese cambio desde una mirada integradora a través de las sesiones de videoarteterapia.

4.2. Ver con todo el cuerpo. El enfoque holístico.

Desde el enfoque de muchas de las escuelas psicológicas revisadas en el capítulo 3.2, como en el caso de la psicoterapia Gestalt, la mirada es entendida desde un punto de vista integrador, es una mirada holística.

Dediquemos este capítulo a comprender la mirada desde esa perspectiva integradora, para así conseguir sacar provecho de lo que nos puede aportar, planteando qué supone ser capaz de abrirla y lograr que el crecimiento se de en el individuo como un ser completo. No es solo una mirada desde el punto de vista de la percepción, desde lo fisiológico, como veíamos en el 3.1, ni una mirada desde lo emocional, desde aquello que implica a la necesidad y al deseo, como planteábamos en el tema 3.2, es también una mirada que, tras ese encuentro con el mundo y con uno mismo, trata de aproximarse a un nuevo lugar, de integración y trascendencia.

Tratemos primero de comprender qué es el holismo, para ello, además de atender a la base teórica del término y a las corrientes donde tiene un mayor protagonismo, observaremos cómo son las miradas de paciente y videoarteterapeuta desde esta perspectiva holística, integradora, total.

“holismo (De holo- e -ismo).

1. m. Fil. Doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen”.¹⁵³

Deriva del vocablo griego “holos” que significa “completo, entero”.

El holismo motiva el tratamiento del organismo como un todo más que como partes individuales.

Desde esa mirada holística se trata de promover un reequilibrio de las dimensiones emocionales, sociales, físicas y espirituales de las personas.

El observador no está separado de lo observado, el verdadero conocimiento es un acto unitario donde sentimientos, cogniciones, intuición y discernimiento se presentan unificados.

La esencia de la visión holística es la de una percepción integral de la realidad.

Actualmente, en la mayoría de aspectos de nuestra vida, la tendencia es a la excesiva especialización, la medicina, la enseñanza o cualquier otra disciplina forma profesionales muy cualificados en su ámbito pero en cierta medida se pierde la referencia al ser humano total, al atender cada uno a una parte del problema.

Desde la mirada holística, el videoarteterapeuta atiende al sujeto de manera integral, acercándose a sus distintos subsistemas e interconexiones para tratar de comprender el funcionamiento global de

¹⁵³ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Búsqueda: Holismo*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=holismo>> [Consulta: 20/02/2015]

la persona.

En el caso del paciente, desarrollar esta mirada holística, ser capaz de auto observarse y fijar la atención en su ser como un todo le permitirá encontrarse de una nueva forma con su realidad.

Al utilizar información que procede del cuerpo, del alma, de las emociones, de la mente, etc, esto permite servirse de los potenciales que presentan todos estos aspectos al conjugarlos, esta visión holística es fundamental en las profesiones de ayuda.

Fue Jan Smuts quien, a principios del siglo XX, acuñó el termino “holismo” con su significación actual, ejerciendo una gran influencia en diferentes disciplinas como la psicología, la neurología, la biología y la filosofía. Smuts publica *Holismo y Evolución*, desde el que afirma que: “todo organismo, toda planta o animal, es un todo que está dotado de cierta organización interna y cierta medida de auto-dirección, y de un carácter específico e individual propio”¹⁵⁴. Su mayor apoyo intelectual fue Alfred Adler.

Alfred Alder formó su propia escuela de psiquiatría, a la que llamo Psicología Individual. Adler destacaba la necesidad de analizar a las personas como una totalidad unificada. De acuerdo con Adler, la clave para entender la conducta se encuentra en los propósitos escondidos hacia los cuales se dirige toda la energía. Estos propósitos revelan mucho más que hechos y situaciones externas. Desde sus teorías se aleja de Freud (que esperaba de él que encontrara la relación entre lo psíquico y lo biológico), concibiendo el organismo como un todo orgánico, no mecánico, esgrimiendo que el todo es lo que le aporta significado a las partes.

El estilo terapéutico de Adler, al ponerse del lado del síntoma, rescatando su función, poniendo énfasis en la postura corporal, gestos del paciente, el registro de voz, así como el uso del humor influyen en Perls y su intento de que el paciente asuma la responsabilidad.

La teoría de campo de la Gestalt, también procede de una base holística. En ella explican que la persona se suele mantener tanto a nivel psicológico como biológico dentro de unos parámetros similares a lo largo de su vida, para ello existe un auto ajuste del organismo cada vez que entra en relación con el ambiente. Es a esta relación del organismo y su medio a lo que la psicoterapia Gestalt llama campo.

Cada persona tiene su propia forma de buscar su autorregulación y el desarrollo de su creatividad es fundamental para lograr ese ajuste. Los desajustes existentes entre el individuo y su medio han sido muy estudiados por la Gestalt (hemos realizado un resumen en el capítulo 3.2): figura-fondo, contacto-retirada, ciclo de necesidades y asuntos inconclusos (que suelen repetirse una y otra vez).

Maslow sitúa su teoría de la autorrealización dentro del holismo y la psicología humanista, partiendo

¹⁵⁴ SMUTS, J.(1926). *Holism and Evolution*. Londres: Macmillan And Co. p. 101.

del concepto de que el ser humano es un todo integrado y organizado, sin diferenciar sus partes. Si algo afecta al sistema, aunque sea un pequeño cambio, afecta a la persona al completo.

El holismo también tiene detractores, evidenciando la vaguedad del concepto de “todo”, que en muchas ocasiones el holismo no se ha preocupado de aclarar.

“Esta problemática también fue tratada, de una manera magistral, por Karl Popper, en su libro *The Poverty of Historicism*. Allí Popper explica porqué el holismo constituye, en el plano metodológico, el caballo de batalla del Historismo, entendido éste como aquella corriente filosófica que cree en la posibilidad de encontrar leyes históricas universales o generales. El argumento principal de Popper contra el holismo radica en la vaguedad e imprecisión del término “totalidad” (o Todo). Es decir: ¿cuándo saber si estamos frente a un Todo? De esta cuestión nos ocuparemos luego. Por ahora, baste decir que Popper demostró la imposibilidad lógica de concebir una “totalidad”, pues no importa cuál aspecto de la realidad uno tome, esto operará siempre sobre la base de una selección. Es imposible, lógicamente, captar la totalidad de los aspectos involucrados en una cosa o en un fenómeno, pues ello supondría una mente omnisciente, cosa que, en el plano científico, es una ilusión. Al respecto nos dice el autor: “Si nosotros queremos estudiar una cosa, entonces estamos obligados a seleccionar ciertos aspectos de ella. No es posible para nosotros observar o describir una parte del mundo o la totalidad de este; en realidad, ni siquiera la parte más pequeña de un todo puede ser descrita, esto ya que toda descripción es necesariamente selectiva” Nosotros, repetimos, nos oponemos al enfoque holista, el cual consideramos es epistemológicamente insostenible y lógicamente inválido. Él alberga, en su seno, la “falacia del Todo””.¹⁵⁵

La crítica al holismo desde la perspectiva de las ciencias sociales, jurídicas o pedagógicas tiene su base en lo que el autor nombra como la “falacia del todo”, que describe como la imposibilidad de concebir la totalidad, ya que por mucho que nos empeñemos siempre veremos solo una parte de la realidad. La comparación entre la mirada omnisciente y la mirada holística es lo que nos parece desacertado. La mirada holística trata de integrar aspectos distintos del ser, sus interconexiones y sus puntos ciegos, pero no trata de equipararse a la mirada de un ser omnisciente. Ni videoarteterapeuta ni paciente son dioses ni lo pretenden. El holismo es la mejor manera de definir la integración de los distintos planos que nos conforman, sin la intención de utilizarlo como sinónimo de un “todo”, a través de la palabra holismo tratamos de dar cabida al mayor número de puntos de vista y de dimensiones del ser que somos capaces de apreciar, de sentir e, incluso, de imaginar.

En una de las entrevistas realizadas durante esta investigación, el doctor Joshua Cohen puso un ejemplo fantástico relacionado con el todo y las partes. Él comparaba el uso del vídeo con la cocina. Proponía imaginar que estamos haciendo un postre y juntamos una fresa y un plátano, ¿son simplemente un plátano y una fresa juntos o lo que ocurre al juntarse es que descubrimos un nuevo sabor completamente distinto?

Analizar la fresa por un lado, el plátano por otro, atender a la capacidad del bol donde los

¹⁵⁵ SALAS, M.E. (2006). “La falacia del todo. Claves para la crítica del holismo metodológico en las ciencias sociales y jurídicas”. *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, 10, p. 33-52.

mezclamos, su temperatura, su color, sus nutrientes, etc. es muy importante para poder alimentarnos adecuadamente o para poder tomarnos el batido sabiendo que no nos va a sentar mal, pero de esta forma nos estaríamos perdiendo la mirada a la totalidad, a la mezcla, al encuentro con un nuevo sabor, a la interrelación que se da entre la fresa y el plátano, al nuevo espesor, la nueva textura y el nuevo color que resulta, estaríamos pasando por alto el cambio que resulta al mezclarlos y lo que eso nos aporta a nosotros, en nuestra totalidad.

4.2.1. La mirada holística del paciente

Al fijar nuestra atención en la mirada del paciente, lo primero que llama nuestra atención es conocer qué lo ha traído hasta donde está. Qué circunstancias vitales lo han llevado a decidir embarcarse en un proceso de autoconocimiento a nivel terapéutico, creativo y vital. Por ello queremos comprender qué puede llevar a una persona a iniciar una terapia a través del arte.

Si partimos de la base de que el ser humano viene a este mundo a existir, se dan en nuestra vida dos acciones fundamentales:

- Preservación de la existencia: protegernos de la muerte, evitar circunstancias externas que puedan terminar con nuestra existencia. Protección, nos protegemos cerrándonos a lo tóxico, cerramos nuestras barreras de contacto, así hacemos realidad el acto de la existencia. Es lo que llamamos retirada, separación. Metafóricamente es la evitación del dolor.
- Promoción de la vida: venimos a desarrollarnos, a crecer. Nos fusionamos para crecer, abrimos nuestros poros de comunicación y recibimos todo lo de fuera: comida, amor, calor... Es lo que llamamos contacto. Metafóricamente es la búsqueda del placer.

En una vida armónica y saludable ambos procesos están integrados, nuestra mirada hacia la retirada y el contacto, nuestra forma de proceder a la hora de protegernos de lo tóxico y abrirnos a lo saludable es fluida.

Pero, ¿qué ocurre cuando hay un desequilibrio y no podemos hacer ese proceso?

En ese momento surge la necesidad de acudir a terapia.

- Exceso de la búsqueda de placer, constante necesidad de estímulos: adicciones. Hay un defecto de preservación de la vida y por tanto la persona se pone en riesgo.
- Exceso de evitación del dolor: no salir de casa, empobrecimiento de la persona al no haber contacto nutritivo con el entorno.

El niño sabe perfectamente qué es placentero y qué doloroso. Que nuestro cuerpo se desarrolle y no muera es lo que pretendemos en nuestro crecimiento. Si codificamos algo doloroso como placentero, algo a lo que aspirar, esa persona busca el placer infringiéndose dolor, es una distorsión

cognitiva, una mala codificación.

El contacto se da cuando me abro con aquello que me pueda nutrir, si tengo alterado aquello que me nutre y lo que no, es donde entra la terapia, en este caso la videoarteterapia, para que me permita replantearme todo lo que yo tengo automatizado y ordene realmente aquello que es saludable para mi cuerpo, para mi ser emocional, para mi intelecto y para mi espíritu.

El trabajo de la videoarteterapia se basa en el crecimiento de la creatividad y la imaginación y, a través de ellos, lograr una ampliación de la mirada, tanto la interna como la que dirigimos hacia los otros. Nos ayuda a irnos dando cuenta de todos aquellos procesos que realizamos diariamente de forma inconsciente, conocer cómo nos relacionamos con nuestro entorno y con nosotros mismos.

La mirada del paciente recorre el proceso de creación y se reencuentra con su propio imaginario, a través de una nueva vía de expresión, la videocreación, hallando la posibilidad de explorar por medio del arte su propia autenticidad.

Una de los grandes pilares de cualquier terapia se halla en la exploración que cada persona realiza para poder comprender y conocer mejor su carácter más allá de su autoconcepto, el proceso de las sesiones le permite al paciente rescatar todo aquello que considera más esencial, más auténtico. Lo que distingue al proceso arteterapéutico de cualquier otro tipo de psicoterapia es que la propia mirada, la que el paciente dirige hacia sí mismo y la que dirige al videoarteterapeuta (que, de alguna manera, representa al mundo, al otro, a la autoridad, al padre) y que plasma a través de su producción, lo puede delatar. Las palabras pueden muchas veces enredar y querer hacer creer, pero desde el proceso de creación la verdad sale a la luz con mayor facilidad ya que el control no está tan presente. Por ello las técnicas videoarteterapéuticas juegan un papel tan importante en el camino de crecimiento personal.

Es fundamental también la importancia que tiene el trabajo en las sesiones a la hora de que el paciente pueda indagar en el conocimiento y comprensión de su biografía, su relación con la familia, la pareja, su forma de posicionarse ante los otros, sus patrones de relación, lo que le permite replantearse su manera de estar ante el mundo.

Por tanto, al ir ampliando el conocimiento del propio carácter y de la forma de relacionarse con el mundo, el paciente va fortaleciendo su capacidad para darse cuenta y desde ahí obtiene un mayor grado de conciencia en cada uno de los centros (instintivo, emocional, cognitivo y transpersonal). En el capítulo 4.5 atenderemos más en profundidad a estos cuatro centros.

La clave reside en ese darse cuenta, conocer, desmenuzar, poder comprender nuestra manera de acercarnos a las cosas, de evitarlas o de abusar de ellas, solo desde ahí, a partir de hacer conscientes esos procesos que se daban de una forma automática o inconsciente, podremos ir haciéndonos responsables de nuestro propio ser, de nuestras decisiones, de nuestras renunciaciones. Es a partir de ese

lugar desde dónde será posible el cambio. Solo después de comprender y aceptar quiénes somos podremos continuar el camino, enriqueciéndolo.

La conciencia, la mirada, se dirige ahora a los cambios, tanto externos como internos, que se reflejan en la vida del paciente, en su crecimiento personal y de donde se pueden sacar más temas a partir de los cuales ir trabajando como la soledad, la pareja, la familia, los miedos, la muerte, la enfermedad, la relación con el cuerpo, la sexualidad, los prejuicios, el trabajo y el dinero, el apego y el desapego, la dependencia y la independencia.

La mirada del paciente se amplía, descubre su ser desde una visión renovada, desde sus múltiples puntos de vista y formas de mirar, formas que seguramente ya conocía pero que había olvidado, que estaban en algún rincón, adormecidas, sin ocupar su lugar y sin dotar a la persona de toda la riqueza que puede experimentar al observar la realidad y observarse a sí mismo desde esa mirada holística.

4.2.2. La mirada holística del videoarteterapeuta

La primera mirada que dirige el videoarteterapeuta tiene que ver con la necesidad y la intención que han movido al paciente a llegar a las sesiones.

Como veíamos en el anterior apartado, acudir a un profesional del ámbito de la terapia siempre parte de una necesidad personal o de una necesidad del entorno del paciente.

Los planteamientos del videoarteterapeuta podrían ser:

¿Por qué alguien nos pide ayuda? ¿Para qué nos la pide?

¿Podemos atender a todo el mundo?

¿En algunos casos este tipo de propuesta de crecimiento personal puede venir impuesta por la institución o su razón de ser es que sea voluntario?

El segundo paso para el videoarteterapeuta es darse cuenta si, además de las inquietudes de crecimiento y exploración que puede albergar el paciente, existe algún tipo de trastorno o de síntoma muy evidente que hay que tratar antes de iniciar el proceso videoarteterapéutico (depresión, ansiedad, etc.) y si es abordable por sus conocimientos (en el caso de ser, además de videoarteterapeuta, psiquiatra o psicólogo) o si es conveniente derivarlo al profesional correspondiente.

El videoarteterapeuta ha de ser consciente de que su formación, su conocimiento y sus capacidades tienen un límite y es probable que se tropiece con personas a las que no puede prestar la ayuda que precisan, por sus características y necesidades específicas. La mejor forma de ayudar a esa persona es ofrecerle la alternativa idónea.

El psiquiatra y psicoterapeuta Gestalt Ignacio Peña, explica que es fundamental contener esas psicopatologías (con terapia, con fármacos, etc.), para luego trabajar con la estructura de la

personalidad. Alguien que atraviesa una depresión no está preparado para mirar hacia su interior buscando un cambio estructural. Tampoco sirve de nada lograr un alivio de los síntomas si luego no se trabaja con la estructura, ya que es muy probable caer en los mismos síntomas o en otros similares.

Una vez que se inicia el proceso arteterapéutico, la mirada del videoarteterapeuta ha de estar atenta a la transferencia que se da entre paciente y terapeuta, para, de esta forma, poder plantear sus hipótesis de trabajo y comprender mejor qué es lo que está ocurriendo durante el trabajo en las sesiones.

El desarrollo de la mirada del videoarteterapeuta engloba todos los sentidos. En el caso de las sesiones, la capacidad de escucha es fundamental para conocer el carácter del paciente y poder ir planteando las diferentes hipótesis de trabajo.

La mejora de esta escucha total, holística, con todo el cuerpo, permite desarrollar las sesiones desde un lugar de mayor espontaneidad, ya que sitúa al videoarteterapeuta ante el paciente de una forma directa, desde el presente, desde el aquí y el ahora. La escucha le permite manejar los tiempos, no dar por sentado que una actividad dura un tiempo determinado, sobre todo al trabajar en grupo es muy importante poder respetar los tiempos ya que la expresión artística no ha de estar limitada a cumplir un horario o unos objetivos. Al ser capaz de escuchar las necesidades de la persona o el grupo con el que se trabaja es más sencillo que el videoarteterapeuta pueda encontrar su lugar y pueda ir reconfigurando la propuesta a partir de lo que ocurre, más allá de lo había imaginado. La improvisación es fundamental, el videoarteterapeuta es el creador de la intervención y como tal ha de jugar su rol.

La conciencia también ha de estar puesta en el manejo de los límites. Hasta dónde llegar, qué se puede hacer o decir y qué no, conocer las limitaciones propias y también las del paciente es muy importante. Se corre el riesgo de querer llegar demasiado rápido a lugares donde ni uno ni otro están preparados. Sabiendo lo cercano que está aquello que deseamos de aquello que tememos, hay que respetar al paciente y darle su espacio.

Saber manejar lo que se dice y lo que se calla es fundamental. Dirigir la mirada hacia ese aspecto le dará al videoarteterapeuta las claves del encuentro. El manejo de los silencios, la contención, dando margen a la persona para que pueda expresarse, sin ser directivo, permitiendo que encuentre su propio modo de expresar. Puede ser en ocasiones complicado, ya que muchas de las personas que realizan estos procesos de acompañamiento proceden del mundo del arte, de una formación en algunos casos academicista y de rigor técnico, lo que les puede llevar a intentar dirigir al paciente hacia la forma “correcta” para encuadrar, para enfocar o para hacer un “buen” montaje, pero, como ya hemos visto en anteriores ocasiones durante la investigación, aquí no se trata de hacerlo bien o mal, sino de hacerlo desde una mirada propia. Además, el error está contemplado y no existe una

forma estandarizada de hacerlo bien.

En cuanto a las devoluciones, el videoarteterapeuta ha de ser cauto y a la vez confiar en su intuición. El estilo de cada terapeuta es muy distinto, hay algunos que se manejan desde el humor, desde el juego, desde el rigor, la rigidez, la serenidad, etc. Es fundamental desarrollar la intuición para saber cuándo hablar desde el apoyo y cuándo desde la confrontación. No pueden existir el uno sin el otro, la terapia estaría incompleta. Confrontar no significa dañar sino cuestionar, ofrecerle al paciente, a través de preguntas y propuestas, nuevas alternativas de creación, nuevos interrogantes que lo lleven a nuevos lugares.

Tras el inicio de la intervención y el planteamiento de la hipótesis y las propuestas, la mirada del videoarteterapeuta se dirige hacia sí mismo. En la relación videoarteterapéutica hay ciertos elementos fundamentales que inciden directamente en su darse cuenta personal, en su crecimiento y en el enriquecimiento de su propio universo simbólico. Si partimos de la premisa de que la autenticidad, la presencia, el ser, es lo que sana en la relación, es lógico pensar que no solo el paciente sale nutrido de ese intercambio.

La relación terapéutica puede venir marcada por la resonancia emocional, cada videoarteterapeuta tendrá capacidad o no para alejarse de las situaciones. Es posible empatizar en exceso con el paciente, ya que lo que le ocurre, los bloqueos que tiene ante la producción, sus conflictos, sus intereses, pueden tocar y despertar los del propio videoarteterapeuta, que ha de mostrarse presente, darse cuenta de que eso le toca pero dejarlo ir, o quizá compartirlo con el paciente si lo cree conveniente, pero de ninguna manera dejar que eso esté operando en la sombra, llevando la voz cantante e interfiriendo en la relación. Si el videoarteterapeuta olvida dirigir la mirada también hacia sí mismo corre el riesgo de ofrecer al paciente sus propias soluciones en lugar de darle las herramientas y la confianza para que pueda encontrar las suyas.

La resonancia es lógica e incluso sana en el encuentro, mientras no se convierta en protagonista.

El propio Carl Rogers, creador de la psicología centrada en el cliente, de la que realizamos una breve introducción en el tema 3.2, hace una declaración de intenciones en este párrafo que rescatamos, mostrando su sentir ante las personas que acuden a su consulta, ante la relación que se establece, ante los errores y los aciertos.

“Esta obra se refiere al sufrimiento y a la esperanza, a la ansiedad y a la satisfacción que llenan el consultorio de cada terapeuta. Se refiere a la unicidad de la relación que cada terapeuta establece con cada cliente e igualmente a los elementos comunes que descubrimos en todas estas relaciones. Se refiere también a las experiencias altamente personales de cada uno de nosotros. Trata acerca del cliente que en el consultorio se sienta en un extremo del escritorio, luchando por ser él mismo, y sin embargo temeroso de serlo; esforzándose por ver su experiencia tal como es, deseando ser esa experiencia, pero muy temeroso ante esa perspectiva. El libro trata acerca de mí mismo, sentado allí ante ese paciente, cara a cara y participando de su lucha con

toda la sensibilidad y profundidad de que soy capaz. Trata acerca de mí en tanto me esfuerzo por percibir su experiencia y el significado, el sentido, el sabor que tiene para él. Trata de mí en la medida en que deploro mi falibilidad humana en la comprensión de ese cliente, y mis fracasos ocasionales en ver la vida tal como aparece para él fracasos que caen pesadamente sobre la intrincada, delicada trama de su crecimiento. Se refiere a mí, en los momentos en que disfruto del privilegio de traer al mundo una nueva personalidad; cuando me aparto con respeto ante la emergencia de un yo, de una persona; cuando observo el proceso de un nacimiento en el que he desempeñado un papel importante y facilitador. Se refiere tanto al paciente como a mí en tanto observamos maravillados las fuerzas potentes y armónicas que se manifiestan en esta experiencia total, fuerzas que parecen profundamente arraigadas en el universo como un todo. Creo que el libro se refiere a la vida, en la medida en que ésta se revela vívidamente en el proceso terapéutico, con su ciego poder y su tremenda capacidad de destrucción, pero con su impulso sobrecompensador hacia el crecimiento, cuando se dan las condiciones propicias”.¹⁵⁶

Desarrollar los centros emocional, cognitivo e instintivo, ayuda al videoarteterapeuta a tener más herramientas durante las sesiones y resulta fundamental para alcanzar esa experiencia total de la que habla Rogers.

En lo emocional, ser capaz de darse cuenta de lo que le está pasando ante lo que el paciente hace, dice o siente y de esa forma poder aprovecharlo durante la sesión.

En lo cognitivo, poder buscar el juego de palabras, cuestionar y confrontar lo que cuenta el paciente, recoger y dar apoyo cuando es necesario.

Lo instintivo tiene que ver con una escucha activa y gran confianza en aquello que se mueve en los lugares más inconscientes y que tiene que ver con la intuición y el deseo.

La capacidad del videoarteterapeuta para dirigir una mirada total es muy importante como elemento del darse cuenta, encontrando mayor confianza en la intuición pero teniendo claro que es el paciente el que tiene la respuesta. Es fundamental entender que el videoarteterapeuta no posee la verdad universal, esto le permite situarse ante el paciente limitándose a ser y a estar. Es una forma de jugarle un pulso al ego y una manera fantástica de perder rigidez y dotar de naturalidad y fluidez a la relación, ya que en la relación terapéutica lo que sana es la verdad. En el contacto es donde se solucionan los temas. Cuanto más empeño ponga el videoarteterapeuta en ser un buen profesional peor resultará, es preferible que se deje ser persona en la relación, decir lo que siente, liberar al ego, poder transparentar lo que pasa. La relación comienza en el momento en el que el videoarteterapeuta es capaz de estar en el otro y en él mismo, de forma simultánea.

Otro aspecto sobre el que dirigir la mirada es el de los mecanismos de defensa explicados en el capítulo 3.2, tener conciencia de los mecanismos de defensa propios que pueden estar interrumpiendo la relación con el paciente. El videoarteterapeuta ha de ser capaz de plantearse de qué forma está juzgando al paciente o confluyendo con él, por ejemplo.

¹⁵⁶ ROGERS, C. (1972). *El proceso de convertirse en persona*. Madrid: Espasa. p. 16

La mirada holística enriquece tanto la hipótesis de trabajo como las propuestas, ya que permite atender no solo al carácter, a los deseos o a las inquietudes de la persona sino también a las interconexiones que se dan entre cada uno de ellos, y también explorar las zonas de sombra, el inconsciente, la espiritualidad.

El acompañamiento requiere esa mirada holística e integradora, que contempla lo que le pasa al paciente y lo que le pasa al videoarteterapeuta.

Esta revisión por el recorrido de la mirada del videoarteterapeuta nos reafirma en la importancia de que dicha mirada tenga un carácter integrador y que permita atender a los diferentes aspectos del ser, para de esta forma conseguir dotar al proceso videoarteterapéutico de una mayor profundidad.

Por tanto, en el próximo capítulo, el 4.3, atenderemos a la mirada holística en relación con el tema que nos ocupa, el uso del vídeo en las sesiones de arteterapia, dirigiendo la atención hacia los diferentes elementos vertebradores del ser.

4.3. El cambio en la mirada a través de la práctica en videoarteterapia

Los cuatro elementos fundamentales en el proceso de las sesiones de videoarteterapia son la grabación, la visualización de lo realizado, la edición y el análisis de la producción.

La mirada es un elemento que está presente en todos estos momentos, tomando decisiones, dirigiendo, cambiando y encontrando alternativas. De ahí la importancia de centrarse en ella, darse cuenta de qué ocurre en el proceso, observando el recorrido de la mirada desde el punto de vista holístico e integrador descrito en el capítulo 4.2.

En el proceso de videoarteterapia,

¿Qué entendemos por mirada? ¿Y por mirar?

¿Hacia dónde se dirige esa mirada? ¿De dónde viene?

¿Cómo selecciona? ¿Qué selecciona?

¿Qué importancia tiene la mirada en el proceso?

¿Hay diferentes formas de entenderla?

¿Pueden existir distintas miradas?

¿Qué pasa cuando entra en juego la mirada de los otros? ¿Y cuando es mi mirada la que mira al mundo? ¿Y si es el mundo el que mira mi mirada?

Durante todo el recorrido de esta investigación hemos tratado de ir acercándonos a estas preguntas, pero será a lo largo de este capítulo cuando las pongamos en relación de una forma más explícita con la idea de cambio en la mirada durante el proceso videoarteterapéutico, abriendo a su vez nuevos interrogantes que posibiliten futuras investigaciones.

4.3.1. El recorrido de la mirada en el proceso de creación.

El foco de esta investigación se ha puesto en la mirada ya que es un elemento fundamental dentro del proceso vivido en las sesiones de videoarteterapia. Tras describir en los capítulos 1 y 2 el encuadre de dichas sesiones, realizando un acercamiento al uso del vídeo como herramienta creativa y a cómo servirnos de él para el desarrollo de un proceso arteterapéutico de crecimiento, y explicar en el capítulo 3 la evolución de la forma de percibir y de la mirada a través de la producción, es el momento de que podamos profundizar en una de sus claves, el cambio que vive la mirada durante el proceso de creación.

La persona se encuentra, a partir del uso del lenguaje audiovisual, ante una realidad que se muestra a través de las grabaciones que realiza, encriptada por la cámara de vídeo.

La manera de percibir, única en cada sujeto, va transformando la producción, dejando que cada detalle cuente. Le permite elaborar al paciente, a partir de todo aquello que llama su atención, nuevas maneras de enfrentarse a las imágenes que surgen de su entorno, observadas a través del filtro de la

cámara, explorando además las múltiples alternativas que existen al adoptar una posición al grabar, decidiendo aquello que se selecciona y lo que se deja pasar. La capacidad de exploración, de apertura y los descubrimientos que se vayan dando guardan una íntima relación con las capacidades del paciente, su estado de ánimo, sus conocimientos, su intención, su intuición, sus miedos, sus gustos, su cultura, su posición en el mundo, su forma de situarse ante los otros.

La determinación que la mirada ejerce a nivel pulsional se puede tomar como motor de la producción audiovisual, ya que, si partimos de lo expuesto en el capítulo 3.2, podemos observar que existen detonadores psicológicos que determinan la construcción del universo de creación de cada individuo. De entre los contenidos que se presentan en la configuración de un discurso destacan los relacionados con las narrativas de lo inconsciente. A partir de ellos se puede definir la posición desde donde se narra dicho discurso, la determinación pulsional que se sitúa tras él, el diseño de la estructura del universo imaginario e incluso las posibilidades de reinención de dicho universo.

Además de la mirada pulsional que describíamos en el apartado 3.2, propia de una concepción psicoanalítica, destaca la mirada gestáltica, descrita en los capítulos 3.2 y 4.2 como una mirada holística, de conjunto. Es una mirada desde el darse cuenta, desde la integración de todos los elementos que nos conforman, una mirada que se encuentra en un continuo fluir entre el contacto y la retirada. Esta mirada se dirige hacia lo que está en el presente y toma conciencia de lo que le está sucediendo aquí y ahora, y de lo que siente a partir de esa realidad, cómo reacciona el cuerpo ante eso, qué piensa y cómo actúa y cómo puede trascender a partir de ese conocimiento de sí mismo.

“El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone inmediatamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar. Hay maneras mucho mejores que un juego de sobreimpresiones para adivinar los secretos que se agitan en el fondo de una conciencia. El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarle del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones.”¹⁵⁷

Aunque en este caso Artaud nos está hablando del cine, podemos aplicar su reflexión a la videocreación, ya que es muy relevante su análisis centrado en el interés no tanto de mostrar hacia fuera, hacia el espectador, dando a conocer una realidad (al audiovisual se le da mucho este uso desde la televisión, los documentales y el cine), si no destacando la importancia del uso del audiovisual como medio de expresión de lo interno, de lo más profundo del ser. Ese “algo más imponderable” al que se refiere Artaud es de alguna manera lo que tratamos de desentrañar mediante esta investigación y lo que cada videoarteterapeuta pone en juego cada vez que utiliza el vídeo en su relación terapéutica con el paciente.

¹⁵⁷ ARTAUD, A. (2010). *El cine*. Madrid: Alianza Editorial. p. 6.

En un primer momento, el uso del vídeo como herramienta de creación rompe con su rol preestablecido, con los usos habituales que le damos y, por tanto, implica un cambio en nuestra forma de entenderlo, de percibirlo y de mirarlo. Este es el primer cambio en la mirada que las sesiones producen en el paciente.

A medida que se van sumando variables en el proceso de transformación de la producción, al hacer físico el vídeo, observar a través del visor de la cámara o de la pantalla lo grabado, el cuerpo entra en contacto con la materia, en concreto la mirada entra en contacto con la imagen y el sonido. Desde ese primer contacto la mirada se encuentra con nuevas perspectivas y por tanto se abre a la posibilidad de cambio en la manera en que se ven las cosas. En el momento de la edición, la mirada viaja por el universo simbólico y se encuentra con una realidad modificada, lo que supone una nueva invitación a la evolución, a situarse frente a lo creado desde otro lugar y, a partir de ahí, poder observar la propia realidad desde nuevos puntos de vista.

Y ese encuentro que el paciente mantiene consigo mismo, además de la relación con su mundo interior, le puede llevar a plantearse cuál es la relación que mantiene con su rostro y su cuerpo.

“Tengo una cara, pero mi cara no soy yo”¹⁵⁸ Es cierto que nuestra imagen externa es nuestra carta de presentación al mundo, pero está claro que no somos solo lo que se ve o lo que dejamos ver, sino que hay mucho más tras nuestro rostro, y es ahí, en ese momento en el que cuestionamos y ampliamos lo que somos, en el que nos redescubrimos a través de la cámara, a través de la imagen proyectada, a través de nuestra producción.

Nuestra producción no nos habla de la fachada, de nuestra imagen exterior, sino de nuestros ladrillos, de todo aquello que conforma nuestra realidad, nuestro yo, es un retrato de nuestro interior, de todo aquello que queremos mostrar, aquello que existe aunque hasta ese momento no había tenido una imagen física, en ese intento por darle forma a las impresiones internas que podemos tener de nosotros mismos o simplemente aquellas que queremos dejar ver. Esa observación de nuestro interior requiere, sobre todo, valor. Fuerza extra para poder enfrentarse con lo que uno ve reflejado en las imágenes que registra la cámara que, a modo de espejo, nos muestran aquello que habitualmente no dejamos ver de nosotros y lo que eso se parece a la idea que tenemos de nosotros mismos.

En ocasiones, durante el trabajo con el vídeo, también utilizamos nuestra propia imagen. Lo que grabamos sobre nosotros, podemos definirlo como una “autoconfrontación”, una aproximación a la imagen proyectada. Uno nunca es capaz de verse a sí mismo desde fuera, de una manera objetiva y real, ya que a partir de cualquier representación, en este caso, la que podemos ver a través de los vídeos, nuestra imagen aparece sesgada, deformada, nunca podemos ser realmente conscientes de

¹⁵⁸ BELL, J. (2004). *500 autorretratos*. Barcelona: Phaidon. p. 5.

nuestro cuerpo en su totalidad.

Aunque también es cierto que el uso de los “autorretratos” puede ser un indicador de un estado no deseable que al ser visto desde fuera aporte a la persona los indicativos de su posible estado y, a partir de esa observación externa, puede inducir al cambio.

Al dirigir la producción a mostrar el mundo interno para luego indagar en la percepción de nuestra imagen externa, podemos apreciar que el proceso vivido por la mirada, la manera de acercarse a la producción, de ver, organizar y captar aquello que se quiere grabar y de observar lo grabado vive muy diferentes etapas.

Es importante saber acompañar a la mirada en el proceso. Una mirada entendida no solo como “modo de ver”, modo de acercarse al entorno y a lo creado desde los sentidos, sino también, como ya hemos visto al iniciar este apartado, como motor pulsional desde el que retomar las relaciones existentes con el entorno y con la creación, como elemento de contacto directo con la materia y como medio para la integración de cuerpo, mente, emoción y espíritu.

Cuando la mirada se encuentra con un nuevo lenguaje, el audiovisual, se crean nuevos encuentros entre aquello que es mirado y la persona que mira.

La mirada viaja desde lo conocido, lo habitual, hacia nuevos territorios donde es la protagonista.

En el cambio en la mirada se encuentra la clave del proceso de las sesiones de videoarteterapia, en el cambio de dirección, de intención, de recorrido, de intensidad, algo mueve a esa mirada y le hace variar su “modo de hacer”. Un estado de ánimo, un nuevo conocimiento, un cambio introducido por un tercero (como puede ser el arteterapeuta) o quizá un encuentro con algo que había pasado inadvertido. Desde ese momento todo va cambiando, la manera de coger la cámara, de disponerse a grabar, de seleccionar un encuadre, la manera en que se mira y edita lo grabado. Y de esa forma también adquiere un nuevo matiz la manera en que se dirige la mirada hacia aquello que ocurre cuando el lenguaje audiovisual deja de ser el intermediario.

Además, cuando esa mirada se trabaja y analiza desde una perspectiva integradora, no limitante, conseguimos enriquecer las propuestas, la forma de continuar con las sesiones y la forma de entender y ver al otro. Y es por ello que la forma de mirar al mundo, de mirar a los otros y, sobre todo, de mirarnos a nosotros mismos, cambia, evoluciona, nos enriquece.

El paciente dispondrá ahora de múltiples miradas que dirigir al mundo, de beber de él. El camino realizado en las sesiones supone una apertura en su mirada.

4.3.2. El vídeo como herramienta de reconstrucción (darse cuenta-zona intermedia)

“He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una parte de improviso, y de misterioso, que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. Hay, también, las deformaciones de la cámara, el uso imprevisto que hace de las cosas que se le presentan para que las registre. En el momento en que la imagen se va, un detalle en que no se había pensado se ilumina con un vigor singular y acude al encuentro de la expresión buscada. Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación. Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento”.¹⁵⁹

El “darse cuenta”, como ya comentamos en el tema 3.2, es la capacidad de ser consciente, es observar y percatarse de la realidad, de aquello que me está ocurriendo ante una situación. Es la clave del proceso terapéutico, ya que sitúa al paciente en el aquí y el ahora y le permite estar en contacto con su experiencia, con su sensación, con su necesidad y con la forma de satisfacerla.

Perls, fundador de la psicoterapia Gestalt, destaca que ese darse cuenta es holista, ya que la persona, desde su totalidad, es la que lo lleva a cabo.

En ese darse cuenta total diferencia tres zonas:

- Zona externa: aquellos estímulos que proceden del exterior.
- Zona interna: las sensaciones que tiene nuestro organismo.
- Zona intermedia: los pensamientos que se generan y la construcción simbólica.

Esta zona intermedia, según Perls, es la que suele estar interfiriendo en la externa y la interna y genera los desajustes, alterando el darse cuenta. A partir de esos pensamientos o impresiones generados en la zona intermedia, registramos y simbolizamos nuestra experiencia. Los filtros que ponen nuestro juicio, nuestro conocimiento, nuestros celos, nos alejan de la sensación interna que el hecho había provocado en nosotros y nos distancian también de la realidad externa, de aquello que de forma objetiva ocurrió, dándonos una visión velada, distorsionada y alejada de lo real.

Como podemos ver, la “zona intermedia” es el lugar situado entre lo que ocurre y lo que sentimos ante ese hecho. En ese punto intermedio es donde se generan los pensamientos y la construcción simbólica.

¹⁵⁹ ARTAUD, A. (2010). *El cine*. Madrid: Alianza Editorial. p. 6

El uso del vídeo, sobre todo en el momento de la edición de lo grabado, del montaje, nos permite reconstruir de manera simbólica esa realidad; ya no es hermética, ya no tiene un solo significado, tenemos una nueva oportunidad para reconectar con esa sensación originaria que ese hecho ocurrido, contemplado y grabado nos había generado.

El uso del vídeo permite una simbolización renovada de ese “darse cuenta”.

El juego que se produce entre lo que ocurrió, la sensación que me generó y lo que registro en mi pensamiento y en mi recuerdo sobre ese hecho, hace que varíe notablemente la impresión que se tuvo en un principio. Quizá la importancia en este caso no está en “corregir” esto y hacer que nuestra experiencia sea lo más cercana a la realidad posible sino en que el vídeo nos permite abrir el abanico, acercarnos de nuevo a esa escena real que ha ocurrido, que hemos vivido en primera persona y hemos registrado con la cámara y transformar lo ocurrido en ella, cortando, distorsionando, superponiendo, dándole un nuevo principio o un nuevo final. Las posibilidades son muy diferentes pero a partir de cada una de ellas conseguimos una ventana nueva hacia esa realidad, desde lo más alejado y disparatado en relación a la experiencia (como una imagen que brota directamente de la subjetividad del paciente a partir de lo que sintió ante ese hecho ocurrido o del juicio que hizo de la situación) hasta la posibilidad de que, al montar las imágenes y darles nuevas formas, el paciente pueda darse cuenta de algo muy obvio que ocurrió y había pasado inadvertido, o de un matiz que cambia el curso de los acontecimientos.

Al trabajar con la imagen que tomamos del mundo captada desde la cámara, observarla a través del visor, volver a mirarla en la pantalla para después pasar a editarla, podemos “re-mirar”, tenemos una nueva oportunidad de encontrarnos con el mundo y de esa forma se presenta la posibilidad de cambiar nuestra forma de acercarnos a él.

La reconstrucción en videoarteterapia significa una ampliación de las alternativas, de las perspectivas, de los puntos de vista, representa, por tanto, un crecimiento de la mirada y, desde ella, un crecimiento a nivel personal, desde la integración de todos nuestros centros (profundizaremos en esta integración en el punto 4.5).

Podemos concluir que para que se produzca el cambio y, a través de él, la integración de la mirada, el paciente ha de ser capaz de darse cuenta durante las sesiones de videoarteterapia de esa tendencia automática que interfiere en su relación entre lo que ocurre y lo que siente ante ese hecho. El cambio surgirá cuando el paciente advierta esta tendencia y, cansado de repetir una y otra vez las mismas acciones, pueda aceptar ese comportamiento y se abra al encuentro de nuevas alternativas.

4.3.3. El vídeo y el universo simbólico.

“Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. Nada le diferencia del teatro. Pero el cine, lenguaje directo y rápido, no tiene especialmente

necesidad de una cierta lógica lenta y pesada para vivir y prosperar. El cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese “fantástico” que cada vez se advierte más claramente que es en realidad todo lo real, o no vivirá. O, mejor, le ocurrirá al cine como a la pintura, como a la poesía. Lo que es cierto es que a la mayor parte de las formas de representación se les ha pasado su momento. Hace ya tiempo que la buena pintura no sirve apenas más que para reproducir lo abstracto. Esto no es solamente una cuestión de elección. No habrá un sector del cine que represente la vida y otro que represente el funcionamiento del pensamiento, porque cada vez la vida, lo que nosotros llamamos vida, será más inseparable del espíritu. Un cierto terreno profundo tiende a aflorar a la superficie. El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos”.¹⁶⁰

Tras la reconstrucción de la realidad vivida, la sentida, la procesada y la captada por la cámara, es el momento de desarrollar aquello que se encuentra en el interior, de dejar aflorar en el proceso el imaginario, la creatividad, la forma especial y única que el paciente tiene de mirar, no solo a la realidad, sino hacia sí mismo, a su mundo interno.

El instante en el que el paciente desarrolla más profundamente su universo simbólico, deja a un lado las partes del proceso más experimentales y azarosas y se embarca en un trabajo más profundo de toma de decisiones y de desarrollo de la imaginación, es en el proceso de edición.

Hay muchos elementos que se ponen en juego, ya que la edición permite el encuentro con el error, con aquello que se suprime, con lo que no es como se había esperado, la introducción de banda sonora (extras sonoros añadidos, voces...) y elementos de transición, la incorporación de filtros y elementos visuales (luminosidad, velocidad, reencuadre, cambios de tono y color, escritos, subtítulos...), la existencia del tiempo, la alteración del ritmo y la duración.

Es el momento en el que se lleva a cabo la construcción del universo simbólico, un universo único para cada uno de nosotros, que refleja nuestra visión, nuestra mirada del mundo y las múltiples perspectivas que nos puede dar.

El universo simbólico del paciente lo conforman su imaginario, su conocimiento, su inconsciente, su deseo, su intuición, su emoción y su sensibilidad. Su universo simbólico es todo aquello que representa y con lo que se siente representado, en su seña de identidad, es el reflejo de su mundo interno, de las imágenes mentales que aparecen en sus sueños y de todo aquello que es capaz de inventar, de ingeniar, de fantasear, de ocultar, de mostrar, de proteger. Es su tesoro mejor guardado. Por ello la relación entre paciente y videoarteterapeuta se va estrechando tanto a medida que avanzan las sesiones, porque el paciente está sacando a la luz a través de sus producciones cuestiones muy profundas, que salen directamente de su interior, de los rincones que más le pueden asustar, aquellos que han sido más negados, los más oscuros, los más silenciados, aquellos que éticamente no se consideran lícitos, de los lugares que alimentan el ego o de aquellos que parecen indignos.

¹⁶⁰ ARTAUD, A. (2010). *El cine*. Madrid: Alianza Editorial. p. 7

El universo simbólico ya ha sido descrito en el punto 2.3, al hablar de la construcción del universo simbólico durante la edición, como la compleja trama que tejemos en la que se incluyen nuestras emociones, nuestros deseos, nuestros instintos, nuestras esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones, nuestro imaginario y nuestro mundo inconsciente, fantasías, sueños y, en definitiva, todo aquello que va construyendo lo que somos.

Por eso es tan importante prestarle atención y dotarlo de un canal por el que poder expresarse.

El concepto de sacar fuera el mundo de las emociones y poder dotarlas de una corporalidad, que tengan cabida y espacio fuera de nuestro propio cuerpo y puedan recibir por tanto nuestra mirada, nos remite a lo que ya mencionábamos en el capítulo 4.1, al hablar de la importancia de esa capacidad que tiene el arte para hacer físico aquello que es habitualmente incorpóreo y que suele operar desde territorios inconscientes.

Poder poner fuera (en aquello que capta la cámara) esa visión subjetiva, permite al paciente separarse y observar su propia mirada y al terapeuta le da muchas pistas para continuar la intervención, le permite acceder al imaginario del paciente, le permite plantear el porqué de las elecciones de encuadre, de luz, de color.

Habla el filósofo Fernando Savater de que somos animales simbólicos, nuestra mayor herramienta simbólica nos la da el lenguaje, aunque no es la única. En el caso de la videocreación, las posibilidades para desarrollar ese universo son muy grandes, comienzan con el acto de grabar y encuentran en el proceso de edición, como hemos visto a lo largo de este punto, su más fiel aliado.

El acceso del videoarteterapeuta al imaginario del paciente le permite poder centrar su intervención. A medida que aflora, este universo simbólico permite dotar de mayor fluidez al acompañamiento ya que las propuestas dejan de ser una creación del videoarteterapeuta centrándose en dialogar con la producción, es el propio paciente el que teje su proceso de creación siendo la relación que mantiene con su producción y la relación que mantiene con el videoarteterapeuta (que cuestiona, confronta, apoya y nutre el proceso creativo) los ejes para evolucionar y, desde ahí, acceder al territorio del cambio en la mirada.

4.3.4. El contacto y la retirada.

A medida que avanza este capítulo 4, vamos siendo más conscientes de la importancia de estos dos términos en el desarrollo del cambio en la persona.

Contactar con aquello que me nutre.

Retirarme ante aquello que me puede dañar.

Parece sencillo, pero conseguir la armonía entre ambos elementos, fluir en el paso entre uno y otro,

es una tarea que se puede ver alterada por múltiples factores.

Las sesiones de videoarteterapia no se encuentran ajenas a esta polaridad. Entro en contacto con la cámara, con las imágenes y luego me separo de ellas, las vuelvo a mirar, las redescubro, las habito, les doy un nuevo sentido a través de una nueva mirada.

Esa nueva mirada se produce porque existe un contacto y también una retirada, se puede llenar porque se libera por otro lado.

Es importante apartar la mirada para dotarla de nueva energía, que, al volver sobre las cosas, puede advertir aquello que antes no apreció.

En videoarteterapia, como ya hemos comentado a lo largo del capítulo 2, una de las cuestiones que más destacan es que la materia es virtual, que el contacto no es directo, como en la plástica, sino que existe siempre un intermediario. Esto hace que los conceptos de contacto y retirada tengan un significado especial.

El contacto se hace físico, el sentido del tacto cobra el protagonismo, con la cámara de vídeo durante el proceso de grabación o con el ordenador en el montaje. Visión y escucha están presentes durante todos los pasos del proceso creativo. Olfato y gusto, como hemos explicado en el punto 3.1, suelen servir como detonadores de la experiencia, como puntos de partida, estimulando la acción creadora.

Por tanto, todos los sentidos están presentes y entran en contacto con la producción para después retirarse y dar paso a una nueva fase del proceso.

Otro punto importante es el juego que se establece entre la mirada y la producción. Además de la mirada del paciente y su evolución está, como ya hemos visto en el capítulo anterior, el 4.2, la mirada del videoarteterapeuta. Pero en esta triada relacional existe un tercer elemento fundamental, la producción, por tanto conviene prestar atención a la mirada que paciente y videoarteterapeuta dirigen a la producción.

Como ya hemos descrito en diferentes ocasiones durante esta investigación, la producción en arteterapia es el vehículo, el medio de comunicación que utilizan paciente y terapeuta. Como medio de comunicación, con su lenguaje propio, posee también su propia entidad, permitiendo, al ser mirado cuestionar, por ello no podemos olvidar la mirada que paciente y videoarteterapeuta le dirigen a la producción ya que es una de las protagonistas del proceso. La mirada que el paciente dirige a su producción es la que le permite profundizar, a través de su proceso, en el diálogo con su universo creativo.

La fluidez en el contacto y la retirada en lo relativo a la producción permitirá al paciente nutrirse y tomar distancia del proceso de creación. Para poder evolucionar la producción y que a partir de esa evolución se produzcan cambios, es fundamental que exista una fuerte implicación pero también

un desapego. Sin ese desapego el paciente no podrá obtener espacio desde el que poder generar nuevos elementos en su producción. Es importante poder sacar fuera para que dentro se puedan generar cosas nuevas.

Esa es la clave del contacto y la retirada, esta polaridad siempre presente en nuestra vida, poder viajar de una a otra, no quedarnos anclados en una imagen ni tampoco sentirnos ajenos a ella por completo.

Activar la capacidad para moverse ágilmente en este eterno fluir durante las sesiones le aportará al paciente una forma de entender las relaciones extrapolable al mundo exterior, a su relación con los otros.

4.3.5. El proceso videoarteterapéutico y la mirada holística

A través de la práctica y a medida que avanzaba esta investigación hemos podido profundizar en todo lo relativo al proceso videoarteterapéutico y hemos advertido los paralelismos que se dan entre las partes del proceso de creación en vídeo y cada uno de los centros de desarrollo del ser humano.

Retomaremos lo que comentábamos al iniciar este capítulo, donde explicábamos que los cuatro elementos fundamentales en el proceso de las sesiones de videoarteterapia son la grabación, la visualización de lo realizado, la edición y la evolución de la producción, y los pondremos en relación con los cuatro centros que hemos mencionado en los capítulos 4.1 y 4.2: cuerpo, emoción, intelecto y trascendencia.

En la primera parte, la de la grabación, el protagonismo es para la corporalidad. La cámara viaja por el cuerpo, el cuerpo viaja por el espacio, los movimientos y las decisiones no se toman desde un plano cognitivo, desde el control, sino que el paciente se encuentra implicado en el hacer, en la ejecución, desde un terreno más desconocido, más azaroso y experimental. El acto de grabar, la propia expresión lo define, es una acción, es el momento de la puesta en marcha, ocurre en el presente, todas las energías están puestas en desarrollar esa acción.

Tras la grabación pasan a primer plano la imagen y el sonido, la visualización de lo que se ha registrado. El centro emocional es ahora el protagonista, lo que el paciente siente a través de lo que ve determinará que su mirada se fije en una escena y no en otra, que se detenga ante una determinada imagen, que seleccione, recuerde y se deje fascinar por lo que ocurre en la grabación o, por el contrario, lo rechace. El sentir toma el protagonismo, el universo de las sensaciones, de lo emocional, aparece ahora liderando el proceso. La producción provoca en el paciente rabia, miedo, placer, alegría, tristeza, etc., le hace viajar en una montaña rusa emocional. Es muy importante esta fase para el videoarteterapeuta porque puede determinar el rumbo que tomará el acompañamiento a partir de lo que genera en el paciente aquello que ha grabado.

En el momento de la edición, al igual que en el resto del proceso, todos los centros están presentes, pero es la cognición la que adquiere el protagonismo. La edición permite al paciente explorar en sus rincones más ocultos, en su imaginario, en su mundo simbólico. El intelecto, el recuerdo, el simbolismo, el mundo inconsciente que se rescata a través de los sueños o del trabajo en las sesiones, son las herramientas que posee la persona para trabajar en el montaje, para seleccionar, cortar, modificar, generar nuevas historias, eliminar partes y desde ahí tejer el discurso audiovisual. Además la edición representa de una forma simbólica la construcción del lenguaje, el lenguaje audiovisual, permitiendo sacar al exterior todas esas ideas y conceptos que existen en nuestra imaginación y que forman parte, aunque de forma menos consciente, de nuestro ser. Artaud explicaba que el cine está hecho para expresar las cosas del pensamiento y está en lo cierto, el lenguaje audiovisual nos da las herramientas para retratar nuestro interior.

La última parte del proceso, la evolución de la producción, es el momento de analizar y buscar nuevas alternativas, de observar la producción y mirar también hacia uno mismo y trazar una nueva ruta desde una perspectiva nueva, la de la mirada hacia la trascendencia, hacia la autorrealización, hacia la capacidad de cambio y de crecimiento, al desapego de la autoría, una mirada holística que se dirige hacia la propia capacidad para ser y estar ante uno mismo y ante el mundo.

En esa última mirada descrita, la mirada hacia la trascendencia, profundizaremos a lo largo de los dos próximos puntos, en los que nos centraremos en aquello que le ocurre a la mirada cuando sale fuera de las sesiones de arteterapia y se encuentra con el mundo.

4.4. El encuentro de la mirada.

La mirada a lo largo de las sesiones de videoarteterapia realiza un viaje al interior del universo simbólico del paciente, desde el momento presente, en donde inconsciente y “darse cuenta” se descubren y entrelazan, dando paso al mundo de los sueños, de la imaginación, de la creación y acercándose desde una mirada renovada, integradora, a la realidad, al dirigirla hacia nosotros mismos y hacia los otros.

Llega el momento de acercarnos a lo que sucede cuando la videocreación deja de ser la intermediaria y finalizan las sesiones en las que el paciente había sido acompañado por el videoarteterapeuta.

Pongamos el foco en esa mirada que sale renovada al mundo. Ahora dispone de multitud de formas de verlo, de interpretarlo, de sentirlo, de interiorizarlo, de cuestionarlo y, por supuesto, de hacerse parte de él.

La vida es un constante aprendizaje, por lo que cada paso del camino requiere de nuestra colaboración, de nuestra toma de decisiones, de nuestra introspección y de la activación de nuestra conciencia para afrontarlo.

4.4.1. El encuentro con uno mismo.

“El sentido de la propia identidad, sencillo, natural, libre y profundo, independiente de la opinión de los demás, hacen inútiles la búsqueda de aprobación y la necesidad de realizar acciones fuera de lo común. Procura una gran serenidad interior y elimina el estrés ligado a la importancia que se concede a la opinión de los demás. Deja uno de juzgarse a sí mismo, pues la comparación y la evaluación es un sistema de defensa desconocido para el alma.

Además, es una identidad naturalmente original. En cuanto al ego, no somos originales. Todos tenemos más o menos los mismos mecanismos de defensa, es decir, las mismas programaciones en el ordenador, programaciones que proceden del pasado de la humanidad. Pero el Ser, en cambio, tiene una originalidad propia que no necesita ser probada, pues existe en su misma esencia”.¹⁶¹

Ahora la mirada hacia el interior ya no se realiza desde la posición de paciente, ahora la realiza el ser en su totalidad, situado ante la vida, ante el mundo. El “paciente” es ahora “realizante”, “sintiente”, “pensante” y “trascendente”, toma las riendas de su propia existencia, iniciando ese recorrido por la multitud de formas de poder mirar hacia su interior adquiridas a lo largo de las sesiones.

Existen muchas teorías y estudios centrados en el descubrimiento del ser, destronando al autoconcepto y dotando de espacio al yo más auténtico, al que aparece tras las máscaras y personajes elaborados para defendernos de los peligros externos. Pero esa libertad de ser de la que nos habla Annie Marquier en la introducción de este apartado solo se alcanza cuando somos capaces de dirigirnos

¹⁶¹ MARQUIER, A. (2000). *La libertad de ser*. Barcelona: Luciérnaga. p. 496

esa mirada de aceptación y respeto hacia nosotros mismos. Nos podemos permitir hallar la llave del cambio cuando entendemos que en nosotros no habita un solo yo, gobernado por el autoconcepto, sino una pluralidad de formas de expresión, que nos permiten adaptarnos a diferentes contextos y realidades.

En varias ocasiones hemos hablado del autoconcepto sin llegar a profundizar en su significado, no solo lo que la psicología entiende por autoconcepto sino también lo que representa para la persona la toma de conciencia de su existencia y la ampliación del ser que supone traspasar la idea que tenemos de nosotros mismos.

A través de nuestro autoconcepto seleccionamos de forma interesada aspectos de nuestra personalidad, con los que nos identificamos, que aseguramos configuran lo que somos. Lo único que conseguimos con eso es mostrarnos limitados y previsibles ante el mundo. Y aunque esa imagen que damos al mundo suele ser pobre, la enarbolamos como identidad, aclarando que somos esto y no aquello.

El autoconcepto es racional y suele estar en constante oposición con nuestro ser auténtico, en continua lucha. Autoconcepto y realidad no siempre se encuentran perfectamente alineados. Carl Rogers explica que, desde niños, en aquellos momentos en los que nos hemos sentido indignos del amor de nuestros padres, hemos comenzado a distorsionar experiencias y a procesar nuestro propio comportamiento a través de ellas.

Es fundamental para una vida plena poder superar el autoconcepto, traspasarlo, romperlo. En realidad estamos compuestos de muchos yoes, solemos conocer un polo y dejar el otro aparte. Hemos configurado este autoconcepto después de toda una vida y no solo nosotros contribuimos a su construcción, todos aquellos que nos rodean nos devuelven sus impresiones sobre como somos y se sorprenden si algo en nosotros varía, aunque nosotros somos los primeros en no tolerar la incongruencia que se da más habitualmente de lo que querríamos en nuestra cabeza, acallando todo lo posible esa lucha interna.

Es importante reconocer que hay muchas otras características que también conforman nuestro yo y darles un valor en la vida. A través de ese conocimiento llegamos a la “indiferencia creativa” propuesta por Friedlander, a la que Fritz Perls llama “punto ciego” o “punto cero”. Es desde ese punto de equilibrio donde comienza la diferenciación. El punto de desidentificación, donde nada ha florecido todavía y donde se dan todas las potencialidades creativas.

“Todo lo que necesitas saber está dentro de ti. Tú eres el maestro y el discípulo: el puente entre ambos es lo que vas aprehendiendo a lo largo de la vida”.¹⁶²

¹⁶² VILASECA, B. (2007). *Encantado de conocerme: Comprende tu personalidad a través del Eneagrama*. Barcelona: Plataforma Editorial. p. 5.

Encarar la tarea de autoconocerse requiere madurez y valentía. Podemos vivir toda la vida poniéndonos trampas o ser capaces de explorar en nuestro interior y darnos cuenta de esas mentiras y autoengaños a los que nos sometemos.

Como comentábamos en la introducción de este capítulo, cuando el encuentro videoarteterapéutico finaliza, la producción deja de ser la intermediaria y la mirada se encuentra directamente con la realidad.

La mirada que la persona se dirige hacia sí puede tener relación con el hacer o con el ser. Con esto queremos decir que podemos explorar, atender, darnos cuenta, de los modos de hacer, de los automatismos, de nuestro autoconcepto, de aquello que necesitamos y de lo que hacemos o no hacemos para conseguirlo pero también podemos explorar los modos de ser, de situarse en el mundo, de dejarse sentir emociones, de quererse, de escuchar la verdadera necesidad interna y la propia autenticidad, que está acostumbrada a estar escondida, para protegerse.

Estamos muy centrados en el hacer, en llenar nuestras agendas de actividades y compromisos, olvidándonos de ser, obviando la introspección, la meditación, la contemplación, prescindimos incluso, en la medida de lo posible, de la respiración, como bien apreció Lowen en sus estudios de bioenergética (referenciado en el punto 4.1 de esta investigación).

Puede ser un buen ejercicio de toma de conciencia de quiénes somos, al observarnos en nuevas facetas que nos sorprenden o que rechazamos, decirnos, “yo también soy esta persona”, no negando el autoconcepto anterior sino incorporando una nueva forma de ser, de estar o de actuar ante la vida, apropiándonosla.

Esta mirada dirigida al encuentro con uno mismo, implica saber ir hacia adentro de sí, y a la vez, saber ir hacia lo externo, hacia fuera, sin separarse de uno mismo.

Por eso nuestra mirada se dirige ahora hacia el otro. Una vez que nos hemos aceptado y nos hemos abierto al camino del cambio, aparece la relación.

4.4.2.El encuentro con el otro.

En la primavera de 1914, Moreno publicó “Invitación a un encuentro”, donde se recoge esta frase, en la que describe el que podría ser el auténtico encuentro con el otro:

“Un encuentro de dos, ojo a ojo, cara a cara,
y cuando estés cerca te arrancaré los ojos y los pondré en lugar de los míos,
y tú me arrancarás mis ojos y
te los pondrás en lugar de los tuyos,
y luego miraré con tus ojos y tú me mirarás con los míos”.¹⁶³

¹⁶³ MORENO, J.L. (1914): *Einladung zu einer Begegnung*. Viena: Anzengruber Verlag, p. 5.

Habitualmente, lo que no soy yo suele generar dos efectos: extrañeza (en ella puede haber curiosidad, asombro o incluso rechazo) y también puede despertar la identificación (identificar al otro como un igual, por encima de sus diferencias). No podemos evitar la extrañeza, por ejemplo, en los niños. Sin embargo, llama la atención que unos padres no permitan a sus hijos mirar con curiosidad a un ser humano de otra raza o a una persona con diversidad funcional, más allá de la posible intención de enseñarle a no ser impertinente con la mirada. Más bien parece que lo que tratan de enseñarles es a no poner de manifiesto una diferencia contra la que es probable que tengan ciertas tendencias de rechazo. Para identificar la igualdad hay que hacer notar las diferencias, una vez que se identifica al otro, hay que amarlo y para amarlo hay que mirarlo.

En “Un cannibale en haut de chausses: Montaigne, la différence et la logique de l’identité” se muestra la manera en que Montaigne reflexiona sobre su manera de acercarse a “los otros”:

“No tengo yo en absoluto ese defecto tan común de juzgar a los demás según yo soy. Creo fácilmente cosas distintas a las mías. [...] creo y concibo mil modos de vida opuestos; y, al contrario de lo normal, acepto más fácilmente la diferencia que el parecido entre nosotros. Descargo todo lo posible a otro ser de mis condiciones y principios considerándolo simplemente en sí mismo, sin relación alguna, reconstruyéndolo según su propio modelo”.¹⁶⁴

De alguna manera, aquello que explicábamos al describir la forma que tiene la Gestalt de entender la escucha en el tema 3.2 puede aplicarse también a la visión y a la mirada. Vemos aquello que queremos ver, aquello para lo que estamos preparados, miramos para reafirmarnos, no solemos estar atentos a lo que está ocurriendo ni a lo que sentimos a partir de lo que ocurre. Todo está referido a nuestra propia historia, al otro lo vemos muy poco, lo tenemos muy filtrado. Aquí reside el primer problema en la relación, en saber dónde nos quedamos nosotros y dónde se queda el otro durante el encuentro, en qué medida nos anulamos o nos ponemos por encima, hasta qué punto estamos aceptando nuestra responsabilidad en el encuentro, darnos cuenta de si nos situamos como víctimas o nos culpamos por ser verdugos. Será difícil que se den momentos en los que gozar de un encuentro desde lo real, desde el respeto, el amor y la voluntad de acercarse al otro, mientras no asumamos nuestro rol y nos mostremos ante el otro desde nuestra necesidad y nuestra vulnerabilidad, respetando las suyas y permitiéndonos y permitiéndole actuar en libertad.

Este encuentro desde el plano relacional suele ser un deseo natural en todos nosotros, pero es el campo en el que encontramos las mayores dificultades. Mantenemos unos recuerdos, unos juicios, unas expectativas y exigencias puestas en el otro que nos impiden acudir de forma libre durante el encuentro.

Puede resultar una grata experiencia enfrascarse en un viaje mediante el cual veamos el mundo desde lo que los otros nos cuenten, desde otros ojos, como nos invitaba a hacer Moreno. Aunque

¹⁶⁴ DEFAUX, G. (1982). *Un cannibale en haut de chausses: Montaigne, la différence et la logique de l'identité*. París: Modern Language. p. 955.

solo sea por un rato.

Mirar al otro y ser mirado por el otro. No estamos hablando de verlo, de saber que está ahí. Tampoco de que nos vean. Ni de observar. Ni de escrutar. Hablamos de mirar. La mirada del otro, la mirada hacia el otro. Al mirar y ser mirados nos desnudamos, mostramos pedacitos de nuestro ser, de alguna forma los dejamos escapar por los poros, ya que al fijar nuestra atención en alguien dejamos de fijarla en todo lo demás, por tanto, elijo mirarte a ti y a nadie más en ese instante concreto, ya que la mirada ocurre en el presente.

En el trabajo en grupo, el encuentro con el otro toma una gran relevancia. El proceso de terapia individual es muy importante para ese recorrido interno del que hablábamos en el apartado anterior, pero los talleres grupales ofrecen la posibilidad de sumar a ese recorrido de encuentro con uno mismo, el encuentro con el otro, tomando conciencia de lo que ocurre en la relación, de lo que hacemos para empobrecerla, para no darnos a conocer o para entregarnos en exceso al otro. Nos hace más conscientes de nuestras maniobras para hacernos merecedores del amor del otro.

Fritz Perls afirma que es el otro el que hace que nos abramos, sin el otro no existe la expresión, ni la palabra, no existe nada.

Escribe Fritz Perls la “Oración Gestalt”, en la que trata de resumir lo que él entendía en ese momento por una relación sana y verdadera:

“Yo soy Yo
Tú eres Tú.
Yo no estoy en este mundo para cumplir tus expectativas
Tú no estás en este mundo para cumplir las mías.
Tú eres Tú
Yo soy Yo.
Si en algún momento o en algún punto nos encontramos
Será maravilloso
Si no, no puede remediarse.
Falto de amor a Mí mismo
Cuando en el intento de complacerte me traiciono.
Falto de amor a Ti
Cuando intento que seas como yo quiero
En vez de aceptarte como realmente eres.
Tú eres Tú y Yo soy Yo”¹⁶⁵

Aunque Perls sea tajante a la hora de establecer esta línea que nos separa del otro, la realidad es que lo que caracteriza a cualquier encuentro es que puede resultar nutritivo y, aunque acierte al decir que nadie tiene que venir al mundo a cumplir nuestras expectativas ni nosotros tenemos por qué

¹⁶⁵ GESTALT SALUT. *Frases de Fritz Perls*. <<http://www.gestaltsalut.com/2013/05/24/frases-fritz-perls/>> [Consulta: 04/04/2014]

cumplir las de nadie, sí que es importante señalar que tanto en los momentos de encuentro como en los de desencuentro algo maravilloso sucede, ya que es una invitación al crecimiento y a la ampliación de nuestro ser.

Todo este viaje de encuentro con el otro hay que abordarlo sin prisa y con responsabilidad. Habitualmente, si vas muy de prisa te pierdes lo que ocurre alrededor, no ves el paisaje, pero tampoco hay que distraerse ya que corres el riesgo de perderte por el camino. Por tanto, hay que dotarlo de una dosis de responsabilidad, haciéndote cargo de tus emociones, de tus actos, de ti mismo, activando esa mirada interna de la que hablamos que nos dará el autoapoyo necesario para acercarnos al otro sin que surja la dependencia.

4.4.3. Una experiencia personal.

“El hombre vive esencialmente en su propio mundo personal y subjetivo y aun sus expresiones más objetivas, en ciencias, matemáticas y aspectos similares, son resultado de propósitos y elección subjetivas”.¹⁶⁶

Creemos que todo este empeño por ir en busca de la mirada, de entenderla, de desentrañarla, de analizar todos los puntos de vista posibles y vincularla a diferentes disciplinas responde a una necesidad personal de comprender qué nos podía estar ocurriendo en todos aquellos momentos en los que nos hemos dado cuenta de que había un cambio, de que nuestra forma de mirar, de dirigir la mirada y de entenderla, daba un paso importante y hacía que la forma de entender quiénes somos, el autoconcepto, y las defensas se resquebrajasen.

La propia investigación es un resumen a nivel vital, en ella se entremezclan los estudios y prácticas realizadas, con cada una de las personas que han aparecido en el camino y las enseñanzas que han dejado, el recorrido terapéutico y los descubrimientos que nos ha aportado la videocreación y el arteterapia en nuestro propio proceso creativo, como medio alternativo de comunicación y autoconocimiento.

Solo desde ese lugar podíamos presentar esta investigación. Desde un lugar de encuentro con nosotras mismas y con la mirada del otro.

4.4.3.1. La mirada hacia el interior

La mirada hacia lo íntimo es un recorrido por el terreno del “darse cuenta”.

Entre esos “darse cuenta” destaca el haber profundizado en el conocimiento y comprensión de nuestro carácter, explorando en nuestra autenticidad, en aquello que nos conecta con los demás y nos aporta energía vital. Poder crecer a partir de ser conscientes de los momentos en que aparece

¹⁶⁶ ROGERS, C. (1959). “The essence of psychotherapy: A client-centered view”. *Annals of Psychotherapy*, Vol 1, 51-57.

el juicio y ver cómo nos influye la forma de recibir la mirada de los otros. La comprensión de nuestra historia de vida ha sido fundamental, saber qué nos ha traído hasta aquí, cuáles han sido las heridas de la infancia, dónde residen nuestros miedos, nuestra forma de protegernos y de qué manera hemos aprendido a poner el “piloto automático” para no sufrir. También hemos detectado la relación de cuidado que hemos mantenido con el otro, asumiendo que era posible hacerlo todo, sin pedir ayuda. Todo este trabajo de autoconocimiento, de mirar hacia el interior, ha supuesto ampliar la comprensión de las estructuras internas, realizando una búsqueda lo más sincera y auténtica posible, tratando de escapar de las trampas del ego.

Poder apreciar la saturación que existe en el hacer y el poco espacio que le queda al ser, nos ha permitido desarrollarnos atendiendo a nuestros cuatro centros. Hemos crecido mucho a nivel emocional e instintivo, lo tomamos como un despertar. Habernos atrevido a escuchar lo que dicen nuestros sentimientos y nuestra intuición es fundamental para nuestro día a día y para nuestra práctica profesional. Desde el intelecto resulta más sencillo relacionarse, es nuestro centro más desarrollado, más activo, más ejercitado. El cuarto centro, el transpersonal, es el que está todavía más escondido, cada vez está más próximo el encuentro con nuestro ser espiritual, diferentes experiencias vividas han hecho que hayamos podido comenzar esa búsqueda espiritual, en la que profundizaremos en el próximo apartado, el 4.5.

Este cambio en la mirada que nos dirigimos ha supuesto un cambio fundamental en la mirada que dirigimos a los otros y en nuestros patrones de relación. Salir al mundo desde un conocimiento profundo de nuestro interior nos ha permitido ganar en espontaneidad, perder rigidez, ser más conscientes de nuestras necesidades y desde ahí poder atender a las de los demás.

Por tanto, dirigir la mirada a nuestra propia experiencia nos permite acercarnos mucho más a la experiencia de cada uno de los pacientes que toman el vídeo como medio de expresión en las sesiones y experimentan un profundo viaje por sus modos de ver, sus puntos de vista y un reencuentro con su propia mirada.

Una mirada que se dirige no solo hacia su propia idea de su mundo interno sino también una mirada dirigida al mundo, una mirada dirigida a los otros.

4.4.3.2. La mirada hacia los otros

“Me di cuenta de que domino tanto los selfies que ya no suponen un reto para mi y me dije, ¿qué pasaría si girara la cámara? Fue una auténtica revelación” Elijah (personaje de la serie Girls de HBO)

El gran encuentro de la mirada consiste en encontrarse con la mirada de los otros.

Mirar al otro y llegar a verlo no es algo tan sencillo. No tiene que ver con observarlo, con sentirlo, con

olerlo o con escucharlo. Como ya hemos visto, está mucho más allá de lo sensorial, de lo puramente físico.

El trabajo en grupo y el trabajo corporal han sido fundamentales para despertar a nivel emocional, llegando a vivir experiencias de gran intensidad, sirviéndonos de la potencia y energía que se daban.

A través de estas experiencias grupales ha sido posible explorar nuestro mundo interior, realizar un viaje en el que hay un recorrido y una meta. Esa meta ha sido el encuentro con el otro, sintiendo una conexión enorme, desde el presente y, a partir de ahí, experimentar el cambio en la mirada. Un cambio en la forma de acercarse a los demás, desde nuevas perspectivas de las cosas.

Cuando por fin ves al otro, os miráis y eres capaz de experimentar ese amor, ese respeto, que encierra esa mirada sanadora, todo el recorrido ha merecido la pena.

4.4.3.3. Cómo me miran. Ser visto, ser mirado.

“En ese juego de interlocuciones, no es la primera vez que yo introduzco una conversación desde el juego de la mirada del otro, en el sentido de qué estará pensando que yo estoy pensando o qué estará pensando que yo pienso que él piensa, ese juego que está en el origen mismo del diálogo”.¹⁶⁷

Nosotros mismos solemos ser nuestro mejor público. En la película de nuestra vida tenemos asiento de primera fila. Pero surge desde la infancia una importante necesidad de ser mirados. Buscamos la mirada de aprobación de nuestros padres, de nuestros profesores, de nuestros amigos, de nuestros amantes. Nuestra imagen de una persona varía enormemente si la mirada que nos dirige es clara y sincera, de complicidad, de compasión, de amor, o cuando es de reproche, de apremio.

“¿Qué aspecto tengo?”, solemos preguntarnos mientras nos miramos al espejo. El concepto que tengamos de nosotros mismos y de nuestra imagen exterior será lo que determine aquello que mostramos a los demás de nuestro día a día. Es fácil sentir en ocasiones la mirada del otro como un juicio, puede incluso dispararnos el ego, para protegernos de los ataques externos, por eso es importante que nos situemos más en la intuición interna que en el refuerzo que nos viene de fuera.

A medida que vamos quitando capas y van apareciendo aquellas que se esconden bajo el enfado y la desilusión, como mencionábamos en el capítulo 3.2 al hablar de las emociones negadas, es posible que descubramos que aquello que se encuentra en el centro, tras conseguir el autoapoyo, es nuestra necesidad del otro, nuestro vínculo con el otro.

Cada mirada nos activa, la recibimos de una manera, nos pone en guardia, nos despierta una parte olvidada de nosotros, nos invita a ser.

Al ir creciendo vamos poco a poco dejándonos mirar por los demás, y esa mirada lo que nos

¹⁶⁷ RTVE. Programa *Metrópolis* 23/01/2015: Juan Luis Moraza. <<http://www.rtve.es/television/20150123/juan-luis-moraza/1085942.shtml>> [Consulta: 01/02/2015]



devuelve son más claves sobre nosotros mismos. Es un espejo, un lugar donde proyectar y desde el que recoger nuestras propias frustraciones, complejos, gustos.

Los momentos en los que somos capaces de escucharnos, de ver qué nos pasa y qué necesitamos ante cada una de esas miradas, qué estamos dispuestos a dar y qué no, cómo nos nutren, cómo nos intoxican, entonces es cuando sentimos que estamos iniciando un camino sanador.

4.5. La integración de la mirada a través de la producción.

Allí donde la mirada integradora y la producción se encuentran hallamos el final del recorrido en las sesiones. Videoarteterapeuta y paciente toman ya caminos separados, el acompañamiento ha pasado por muy diferentes etapas durante el proceso de creación: el encuentro con la cámara, la edición, el crecimiento de la forma de ver y mirar la producción, el cambio a través de la mirada, la integración de los cuatro centros, el encuentro del autoapoyo, de la creación y de la mirada propia. Por tanto, es el momento de la despedida, de comenzar un nuevo camino. La búsqueda continúa hacia nuevos lugares.

Como enuncia Claudio Naranjo, este camino tiene que ver con ser capaz de encender la luz para ver tu propia oscuridad.

“Si buscas el yo, acabarás topándote con la ausencia de yo: lo transformador es sentir el ser. Si eso sucede, tendrás días peores o mejores... pero recordarás el sabor del ser”¹⁶⁸

En este último apartado de la teoría hemos querido atender a la “mirada última”, esa de la que hemos hablado a lo largo de esta investigación, la mirada que se dirige no solo a la integración de las partes que nos conforman sino hacia la trascendencia.

Para ello trataremos de definir nuestros cuatro centros (intelecto, cuerpo, emoción y espíritu) y cómo desde ellos surge el crecimiento personal, y, a través de la integración de la mirada, se inicia un viaje hacia la trascendencia.

4.5.1. Intelecto, cuerpo, emoción y espíritu.

Al conseguir integrar intelecto, cuerpo, emoción y espíritu, nuestro ser se torna más amoroso, más libre, más pleno de sabiduría.

Para el niño, desde su educación, al menos en el modelo educacional de la mayoría de países de occidente, el intelecto se considera el elemento a desarrollar, es donde se centran todos los esfuerzos pedagógicos. La emoción aparece desplazada, velada, y la intuición, lo corporal y lo espiritual apenas se tienen en cuenta. Asignaturas como gimnasia, a nivel físico, lo que potencian es la competición en lugar del acercamiento al cuerpo, a la respiración, a la atención a las tensiones físicas, etc. Y en la materia de religión la pretensión no es tanto la de potenciar la inquietud del alumno por lo espiritual, por aquello que trasciende su conocimiento, sino que generalmente se limita a impartir conocimientos que aportan más músculo al intelecto, evaluándolos con un examen y centrando los contenidos en hablar sobre la historia de las religiones o la profundización en el conocimiento de una religión concreta.

¹⁶⁸ LA VANGUARDIA. *Entrevista Claudio Naranjo*. <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20120117/54244989354/claudio-naranjo-ocupate-del-reino-del-corazon-y-lo-demas-te-llegara.html>> [Consulta: 10/02/2015]

Por tanto, desde nuestra formación, aprendemos a valorar y engrosar nuestro intelecto, desde ahí medimos nuestros logros y nuestros errores. Muchas veces llevamos a nuestro cuerpo a rastras con tal de conseguir la meta que a nivel intelectual nos hemos propuesto. Por supuesto, aprendemos también a tapar nuestras sensaciones físicas, por lo que se hace muy complicado conectar con nuestra emoción y ser capaces desde ahí de ponernos en marcha para satisfacer nuestras necesidades (cortamos constantemente el ciclo de necesidades del que hablábamos en el punto 3.2).

Por eso la integración no es una tarea sencilla, es un recorrido desde el que despertar la mirada y ser conscientes, hallando nuestro proceso creativo y, a través de él, ir avanzando por nuestro camino vital.

Si atendemos a cada uno de los planos, el plano físico es donde se concentra nuestra energía, biológicamente somos seres muy complejos y diversos, requerimos de ciertos límites, fronteras con el otro para poder sobrevivir pero a la vez necesitamos esa interacción (es el contacto-retirada del que ya hemos hablado en los temas 3.2 y 4.3). La energía es un elemento fundamental. Nos ayudará poder darnos cuenta de hacia dónde la estamos dirigiendo o qué nivel de energía estamos poniendo en evitar realizar una actividad en lugar de utilizarla a nuestro favor.

En nuestra dimensión emocional se halla presente la percepción, ya que desde el principio de la vida, buscamos el estímulo ambiental, necesario para poder completarnos, esos estímulos nos llegan por los sentidos, provocan una sensación, generando en nosotros emociones. Es fundamental atender a la emoción que genera la manera en que se lleva a cabo esa búsqueda y su satisfacción, y el recuerdo que nos queda de búsquedas y satisfacciones anteriores, sabiendo que ese proceso siempre parte del sujeto que busca en el ambiente la satisfacción de su necesidad.

La inteligencia, nuestro plano intelectual, nuestra capacidad para comprender y discernir, nos permite ingresar, elaborar, clasificar y reproducir la información. Es un proceso activo y que supone una búsqueda a lo largo de la vida. Nos permite crear nuestro mapa de la realidad, a partir de todos aquellos estímulos necesarios para sobrevivir. Nuestra imagen creada de lo que la realidad es no es posible que abarque todo lo que la realidad es en sí misma, ya que todo nuestro ser, sobre todo nuestras emociones, intervienen en nuestro acto perceptual alterando la realidad para adecuarla a nuestras necesidades.

En lo que respecta al terreno de lo espiritual, podríamos incluir a la filosofía, la religión, la pertenencia al universo y la mirada holística, total e integradora hacia nosotros mismos y hacia el mundo. Nos habla de nuestra constante relación entre lo que estamos viviendo, lo que existió antes que nosotros y lo que ocurrirá después. La relación con el todo que se mantiene desde ese plano espiritual es la que nos aporta el sentido a nuestra existencia. La pregunta última, según la filosofía, es aquella que dirigimos a nuestro ser.

Otros autores hablan de cinco planos en el individuo: el físico, el biológico, el emocional, el intelectual y el espiritual. En nuestra descripción hemos utilizado cuatro elementos del yo, ya que la parte biológica y la física (el cuerpo y la energía que lo recorre) las recogemos englobadas en el mismo término.

En otros escritos hemos observado que se habla de cuatro dimensiones del ser distintas, que serían en este caso la dimensión biológica, la psicológica, la sociológica y la histórica. Se trata de estudios que enfocan al ser humano desde otra perspectiva, la que lo relaciona con su ambiente y su contexto. Sin embargo, los cuatro centros de los que hablamos engloban las dimensiones propias del interior del ser, atendiendo al mundo interior de cada uno de nosotros, y, a partir de ese conocimiento, poder ponerlo en relación con lo de fuera.

Para entrar en relación con el mundo exterior, el crecimiento personal es el que nos aportará la capacidad para realizar ese camino por medio de nuestro autoapoyo.

4.5.2. El crecimiento personal.

“Todavía hoy, en las tierras de Carewall, relatan todos aquel viaje. Cada uno a su manera. Todos sin haberlo visto nunca. Pero no importa. No dejarán nunca de relatarlo. Para que nadie pueda olvidar lo hermoso que sería si, para cada mar que nos espera, hubiera un río para nosotros. Y alguien —un padre, un amor, alguien— capaz de cogernos de la mano y de encontrar ese río —imaginarlo, inventarlo— y de depositarnos sobre su corriente, con la ligereza de una sola palabra, adiós. Eso, en verdad, sería maravilloso. Sería “dulce” la vida, cualquier vida. Y las cosas no nos harían daño, sino que se acercaría traídas por la corriente, primero podríamos rozarlas y después tocarlas y sólo al final dejar que nos tocaran. Dejar que nos “hirieran”, incluso. “Morir por ellas”. No importa. Pero todo sería, por fin, “humano”. Bastaría la fantasía de alguien —un padre, un amor, alguien. Él sabría inventar un camino, aquí, en medio de este silencio, en esta tierra que no quiere hablar. Camino clemente, y hermoso. Un camino de aquí al mar”.¹⁶⁹

Iniciar un proceso videoarteterapéutico tiene relación con estar abierto al cambio y, por tanto, al crecimiento. No solo un crecimiento relacionado con “mejorar” o con “ganar”, también puede tener que ver con descubrir partes que no nos gustan de nosotros y aceptarlas, con “perder”, “abandonar”, para de esa manera dejar entrar cosas nuevas.

Ese crecimiento se produce durante toda nuestra vida, pero, como ya comentábamos al hablar de las inquietudes que nos mueven a iniciar un proceso terapéutico, nuestra forma de crecer y de entrar en contacto y retirada está basada en patrones y necesidades que no son siempre los genuinos, los auténticos, aquellos que nos saldrían de forma espontánea y es por eso que el paciente decide iniciar ese proceso de descubrimiento.

Desde una perspectiva humanista existe una confianza total en la capacidad de cada persona para encontrar sus propios recursos y su vía de crecimiento, siendo las personas que se va encontrando

¹⁶⁹ BARICCO, A. (2003). *Océano mar*. Barcelona: Anagrama. p. 170.

en el camino, padres, profesores, terapeutas, etc, acompañantes nutritivos de ese proceso. Es importante también confiar en la resiliencia de la persona, definida en el capítulo 1.1 como la capacidad personal para afrontar los problemas y salir adelante ante cualquier situación vital que produce dolor y sufrimiento. Es la fuerza que nos permite ser capaces de levantarnos y continuar caminando a pesar de los baches que se encuentran en el camino.

Para que este crecimiento sea lo más profundo posible, llega un punto en el que, tras el desarrollo del intelecto, el cuerpo y el mundo emocional, la persona busca nuevas vías para la ampliación de su ser. Podríamos denominarlo espiritualidad, aunque el término mantiene ciertas connotaciones negativas ligadas a la religión, la iglesia y todo el peso histórico y social que tiene dicha institución, por tanto, utilizaremos la palabra transpersonal (que es el modo en que se ha denominado a la cuarta fuerza, la psicología que fija su mirada en la trascendencia) ya que nos ayudará a centrarnos más en el tipo de desarrollo del que queremos hablar, vinculado a la experiencia de conectar con nuestro mundo interior, la conexión con la respiración y la meditación, para de esta manera conseguir conectar con uno mismo, con nuestra fuerza, desde una percepción de nuestra totalidad. Va más allá de lo individual, trascendiendo nuestro autoconcepto (definido en el capítulo 4.4).

Hay un concepto acuñado por Abraham Maslow, las “experiencias cumbre”. Explica que en ese instante de “experiencia cumbre” todas nuestras necesidades parecen satisfechas, olvidamos el tiempo y el espacio, se podría inscribir dentro de lo místico. Es una experiencia que podríamos tener en diferentes momentos de nuestra vida cotidiana, no tiene por qué relacionarse solo con situaciones extraordinarias, como por ejemplo al contemplar extasiados a la persona amada o una tormenta, instantes que llevan al ser humano más allá de sí mismo. Maslow entiende que el ser humano puede sanar cuando se “autorrealiza” creativamente.¹⁷⁰

Explorar la propia creatividad, pudiendo atravesar la vergüenza y la torpeza para asomarnos y ver lo que hay detrás, tiene mucho que ver con un viaje hacia el interior, en el que poder sentir al otro, estar presente, abandonarse al disfrute y al amor por la vida.

La creatividad y el arte forman parte de la vida, el puro placer de crear activa nuestra energía. Es importante abandonar el rol de espectador o consumidor del arte para tomar una actitud activa, para poder experimentar cómo se muestra nuestra creatividad, cómo dejamos ver a través del arte nuestro mundo interno.

Podemos entender el arte como el medio por el que el alma se manifiesta de una manera más libre, sin el control que da el lenguaje y el juicio del intelecto.

Permite acceder al inconsciente por una vía muy directa, así como acceder a la belleza de nuestro ser, entrando en contacto directo con quiénes somos.

¹⁷⁰ MASLOW, A. H. (1964). *Religions, Values, and Peak Experiences*. Indianapolis: Kappa Delta Pi.

La creatividad y el acto de creación también están muy relacionados con nuestra dimensión transpersonal, ya que, de alguna manera, al sacar fuera nuestro interior, al hacerlo parte del mundo, estamos trascendiendo la esfera de lo individual. El propio proceso de creación es un recorrido donde la intuición, la mística, la inspiración, juegan un papel fundamental. Por eso es tan importante el desapego del que hablábamos en el punto 4.3, ya que la obra realizada, de esta forma, pasará a formar parte de un todo mayor que su autor, fuera de él.

Ese camino de crecimiento, ese camino que va de aquí al mar, es el camino de la vida. El recorrido llevado a cabo durante el proceso creativo, a través del río de la integración, desemboca en la trascendencia.

4.5.3. La mirada integradora

“Podríamos incluso ir más lejos, porque identidad evoca en cierta forma la idea de separación. Pero, en lo que respecta al alma, ya no existe la experiencia de «tu identidad», «mi identidad». Es una experiencia distinta. Más que identidad, podríamos decir que, para el Ser, hay un sentido profundo de existencia que hace que nos sintamos existir por nosotros mismos, sin necesidad de considerarnos diferentes o separados de los demás. Ya no necesitamos conceder importancia a nuestra propia persona. Ese sentido profundo y natural de la existencia proporciona una gran paz y una enorme libertad.

Luego, hay muchas personas que andan en busca de su identidad. La búsqueda es sincera, pero el ego, muy hábil, sabe utilizar esa búsqueda para reforzar sus propios mecanismos y encontrar justificaciones para mirarse el ombligo. “Quiero saber quién soy”. La respuesta última es muy sencilla: con respecto al ego, no somos “nada”, nada más que una máquina que desaparecerá al cabo de algún tiempo e irá a unirse con la energía universal. En cuanto al alma, somos todo, somos “Dios”. La única forma de responder a la pregunta de saber quiénes somos es entrar en contacto con el alma. Aunque, entonces, no nos planteamos siquiera esa pregunta porque tenemos un sentido directo de nuestra propia existencia, libre de toda referencia a los demás”.¹⁷¹

La introspección, la exploración de nuestro interior, el conocimiento mas profundo de nuestros miedos, nuestra rabia, nuestra herida, nuestro amor, nuestra alegría, nuestra soledad, nos deja desnudos, pero a la vez nos da las armas para, desde esa nueva mirada, poder contar con un autoapoyo real, sólido, que nos mantiene firmes sobre nuestros pies y a la vez nos conecta con nuestro ser espiritual.

“Integrar intelecto, amor e instinto, nuestros tres cerebros. Abrazarlos a los tres de verdad: por ahora, el intelecto ha eclipsado el amor y ha demonizado el instinto.”¹⁷²

No podemos olvidar, cuando intentamos hablar de una visión completa e integral, holística, del ser humano, los chacras, que son los centros de energía localizados en el cuerpo humano.

¹⁷¹ MARQUIER, A. (2000). *La libertad de ser*. Barcelona: Luciérnaga. p. 496

¹⁷² LA VANGUARDIA. *Entrevista Claudio Naranjo*. <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20120117/54244989354/claudio-naranjo-ocupate-del-reino-del-corazon-y-lo-demas-te-llegara.html>> [Consulta: 10/02/2015]

Centrémonos en el chacra de la visión, el que nos permite apreciar el mundo y a nosotros mismos, de una forma directa, holística, completa. Percibe la unidad, las conexiones, se toma la visión como metáfora de todos los sentidos, en unidad, permitiéndonos ver, oler, tocar, sentir nuestra vida en todos los planos. Es multidimensional, estamos acostumbrados a vivir la existencia de todos los días, a quién nos hemos creído que somos (nuestro autoconcepto), y nos reducimos a eso.

Sin embargo, a través del trabajo con este chacra, al ampliarlo, podemos llegar a comprender, como en los sueños, que somos más de lo que creemos, mostrándonos algo que en nuestra vida consciente no somos capaces de ver, ya que es el lugar del propósito, en el que recordamos quiénes somos. En los sueños uno puede volar, lo sentimos de verdad, podemos volar y lo sentimos, puede que nos asuste, ya que el sueño no tiene límites, pero a la vez da sentido a nuestra existencia, la enriquece.

Este centro ayuda a concebir. Los mundos que puedo concebir son mundos que algún día podré vivir, mundos verdaderos que puedo vivir y no estoy viviendo.

Por último, es importante señalar que el chacra de la visión es como una puerta que une la experiencia que vivimos en lo concreto con el último chacra, el chacra vinculado con lo divino con la trascendencia.

En cuanto al crecimiento personal relativo a los cuatro centros, ya descritos en el apartado 4.5.1, podríamos plantearlo de forma esquemática de la siguiente manera:

-El cuerpo, implica un trabajo corporal y energético.

-El ser emocional, el niño emocional, representa la conciencia y canalización de las emociones. Es en donde sucede el “darse cuenta”, muy conectado al presente.

-El intelecto, el intelecto adulto, es el análisis y trabajo personal de nuestras creencias, ideales, automatismos y patrones de conducta.

-El ser transpersonal, la esencia, nuestro ser esencial, refleja los aspectos más sutiles, más internos, es la conciencia de los impulsos y de la acción instintiva.

“La terapia gestáltica, al enfatizar el continuo de la conciencia de uno mismo y del mundo, se convierte en una forma de vida y de sentir que parte de la experiencia propia. Intenta integrar la personalidad fragmentada o dividida. Para ello se sirve de un enfoque no interpretativo que tiene lugar en el aquí y ahora”.¹⁷³

Esta integración de la que habla Perls se da en cada acontecimiento cotidiano. Cada uno de los cuatro centros mencionados están interrelacionados y, de alguna manera, el desarrollo de uno de ellos afecta de forma sistémica al resto. Pero esta evolución estaría operando de forma inconsciente, por lo que nuestra forma de vernos y de creer en nuestras posibilidades y en nuestro nivel de desarrollo,

¹⁷³ PERLS, F. (2002). *Sueños y existencia: terapia gestáltica*. Santiago: Cuatro Vientos. p. 28.

no estaría atendiendo a una parte fundamental de nuestro ser que debemos reapropiarnos. La polaridad gestáltica (capítulo 3.2) es parte de esta integración, ya no habla de opuestos sino de complementarios, de dos caras de una misma moneda, de identificarnos con una cualidad y con su contrario y hallar la manera de establecer un diálogo entre esas dos partes para que puedan encontrar un punto de acuerdo.

Al integrar todos estos planos descritos desde una perspectiva holística y ponerles consciencia, atendiendo a sus interrelaciones, logramos completarnos, es fundamental para nuestro crecimiento.

4.5.4. Mirada y trascendencia.

“Me dijo el abedul: Estoy limitado en la forma, pero no en el espíritu. Si miras bien, verás a Dios entre mis ramas, en mi tronco y en mis hojas. Pero lo que ves oscurece tu visión. Lo que tú ves actúa como un velo que te impide ver realmente. Lo que ves no es más que el reflejo de tu propia inconsciencia, y lo será mientras sigas atado a tu individualidad, mientras no hayas entregado todo tu ser a las estrellas, mientras pienses que todavía puedes existir.

Existir, la gran ilusión. Tú no existes, yo no existo, ninguno de nosotros existe. Sólo cuando seamos conscientes de la no existencia podremos ver realmente. Aunque, cuando se llega a ese punto, ya no hay persona alguna que ver porque ya no hay distancia entre el que ve y el que es visto, ya no hay nada que ver, que experimentar, hay existencia común y simultánea. Sólo está la libertad última, la libertad de ser y de ya no existir”.¹⁷⁴

La mirada que se dirige hacia la trascendencia, es una mirada transformadora desde la que somos capaces de elogiar nuestra sensibilidad y atrevernos a amar. Nos permite sentir y vivir nuestras emociones con mayor profundidad y desde la autenticidad que ya hemos mencionado.

Nos descubre que somos nuestro propio maestro, que todas las respuestas las podemos hallar en nosotros mismos y que desde nosotros encontraremos las vías para el verdadero cambio, el verdadero crecimiento.

Para ello, logrando el autoapoyo y adquiriendo esa amplitud en la mirada que nos ha aportado el trabajo en las sesiones de videoarteterapia, podemos iniciar el camino hacia la trascendencia.

Fritz Perls explicaba que él era 50% hijo de Dios y 50% hijo de puta, afirmación que generaba gran escándalo en su época, lo que hizo que la terapia Gestalt fuera habitualmente entendida como una terapia alejada del mundo espiritual. Sin embargo, las influencias del zen, el taoísmo, el chamanismo, la meditación o el sufismo son claras y han permitido a este tipo de psicoterapia avanzar hacia nuevos territorios de crecimiento transpersonal.

“Trascendencia en el sentido de pérdida de la sensación de ser observado, de la tendencia a la introspección y a la observación del propio comportamiento, características de la despersonalización

¹⁷⁴ MARQUIER, A. (2000). *La libertad de ser*. Barcelona: Luciérnaga. p. 9

adolescente.”¹⁷⁵

Entendemos trascendencia desde su explicación metafísica, como aquello que está más allá de algo, superando los límites, poniendo de manifiesto que somos seres espirituales y que por tanto no nos podemos ceñir solo a lo material.

Se han descrito distintos estados de conciencia, el trabajo en videoarteterapia y la profundización a través de la integración, nos permiten lograr que los asuntos que conciernen al ego dejen de adquirir protagonismo y podamos ver más allá.

Nuestro ego, nuestro autoconcepto, nos aleja de los demás y nos distancia del mundo, empobrece nuestras experiencias. Llegar a conectar con nuestra esencia, a la que también nos hemos referido como autenticidad o alma, nos permite sentirnos parte de una realidad mayor que la que percibimos, ampliando nuestra conciencia.

Las resistencias que ponemos ante la vida nos impiden avanzar, somos capaces de liberarnos de esas ataduras en el momento en que las reconocemos y aceptamos, ya que forman parte de nosotros y nos han ayudado a llegar a ser lo que somos en este momento.

Entrar en contacto con el alma, con el instinto, nos proporciona plenitud, nos hace sentirnos amados de una forma real y profunda.

El ser espiritual, lo esencial nuestro, está ahí, lo tenemos para siempre, no está condicionado, es puro.

Nos hemos encontrado con una nueva manera de entender el mensaje divino, un Dios entendido no como juez sino como ser que habita en cada uno de nosotros:

“Amado mío, esta vida no es una prueba, ni un escalón, ni un paso en el camino, ni un ensayo, ni un prelude hacia el paraíso. Esta vida es lo único que hay aquí y ahora y lo único que necesitas. Te he hecho absolutamente libre, no hay premios ni castigos, no hay pecados ni virtudes, nadie lleva un marcador, nadie lleva un registro. Eres absolutamente libre para crear en tu vida un cielo o un infierno. No te podría decir si hay algo después de esta vida, pero te puedo dar un consejo. Vive como si no lo hubiera. Como si esta fuera tu única oportunidad de disfrutar, de amar, de existir. Así, si no hay nada, pues habrás disfrutado de la oportunidad que te di. Y si lo hay, ten por seguro que no te voy a preguntar si te portaste bien o mal, te voy a preguntar ¿Te gustó?... ¿Te divertiste?... ¿Qué fue lo que más disfrutaste? ¿Que aprendiste?...

Deja de creer en mí; creer es suponer, adivinar, imaginar. Yo no quiero que creas en mí, quiero que me sientas en ti. Quiero que me sientas en ti cuando besas a tu amada, cuando arropas a tu hijita, cuando acaricias a tu perro, cuando te bañas en el mar.

Deja de alabarme, ¿Qué clase de Dios ególatra crees que soy? Me aburre que me alaben, me harta que me agradezcan. ¿Te sientes agradecido? Demuéstralo cuidando de ti, de tu salud, de tus relaciones, del mundo.

¹⁷⁵ MASLOW, A. (1999). *La personalidad creadora*. Barcelona: Editorial Kairós. p. 321.



¿Te sientes mirado, sobrecogido?... ¡Expresa tu alegría! Esa es la forma de alabarme.

Deja de complicarte las cosas y de repetir lo que te han enseñado acerca de mí. Lo único seguro es que estás aquí, que estás vivo, que este mundo está lleno de maravillas. ¿Para qué necesitas más milagros? ¿Para qué tantas explicaciones?

No me busques afuera, no me encontrarás. Búscame dentro... ahí estoy, latiendo en ti¹⁷⁶.

Desde esa indagación sobre la naturaleza esencial del ser nos situamos ante lo desconocido, dispuestos a aventurarnos al viaje de descubrimiento de una nueva forma de estar en relación con nosotros mismos y con los demás, donde poder percibirnos en plenitud, crecer, crear, desarrollarnos, entendiendo que más allá de nuestra existencia, de nuestra individualidad, podemos conectarnos con nuestro ser, con nuestro yo transpersonal e iniciar un camino hacia la trascendencia.

¹⁷⁶ Por lo que hemos averiguado, no se puede asegurar que dicho texto pertenezca al filósofo del S. XVII Baruch Spinoza tal y como asegura Pepe Martínez en el libro *Los personajes de tu mente* (p. 131), del que hemos tomado la cita, ya que no disponemos de una referencia bibliográfica.

5. Casos prácticos. Descripción de los casos y sus supervisiones.

Tras la teoría, que nos ha llevado a transitar por el proceso de creación en vídeo presente en las sesiones, llega el momento de atender a lo que ocurre al pasar a la acción.

A lo largo de este capítulo, el último de la investigación, nos centraremos en la descripción de la práctica videoarteterapéutica. En una primera parte, realizaremos un acercamiento al trabajo de diferentes profesionales de la videoterapia y la videoarteterapia, comparando su forma de intervenir con la nuestra, que describiremos y analizaremos a lo largo del punto 5.2.2. Antes de iniciar la descripción de nuestra práctica realizaremos un repaso por el camino llevado a cabo para convertirnos en videoarteterapeutas, tratando de mostrar aquello que no se suele dar a conocer: qué nos ha traído hasta este punto, qué ocurre con el videoarteterapeuta durante y tras las sesiones, cómo se trabaja en la propuesta, etc.

5.1. Casos prácticos de diferentes videoterapeutas y videoarteterapeutas.

La pretensión principal al atender a la práctica de otros profesionales en el marco de esta investigación es poder conocer diferentes formas de utilizar el vídeo en arteterapia y realizar comparativas, ampliando así las posibilidades y los estilos de intervención.

Se trata de comprender que existen tantas formas de aplicar el uso del vídeo como profesionales en el sector y que el hecho de intentar encontrar una sola manera de hacer, un modelo empíricamente demostrable, medible y clasificable, limitaría el trabajo de los arteterapeutas. Consideramos mucho más importante encontrar una manera de identificar y certificar a los profesionales que realizan la práctica, a partir de su formación, el número de horas de práctica realizada y supervisada, así como el número de horas de terapia personal, investigaciones, publicaciones y ponencias, entre otros, evitando así limitar la manera de construir la intervención.

En estos resúmenes de la práctica de algunos profesionales trataremos de mostrar cómo plantean las sesiones y, en la medida en que cada uno lo ha querido compartir en las entrevistas mantenidas, explicaremos el camino que han seguido para incorporar el vídeo en su práctica como arteterapeutas, psicoterapeutas o psicólogos.

Hemos tratado de rescatar en cada caso lo que más nos interesa de su forma de plantear el uso del vídeo, aquello que hemos tenido presente en nuestra práctica y, por otro lado, también hemos recogido aquello que nos separa.

Queremos aclarar que no estamos tratando de dar una visión completa de la práctica profesional de cada uno de ellos, sino de tomar, de su trayectoria profesional, aquello que puede contribuir con esta investigación concreta.

5.1.1. Olga Rueda.

Olga Rueda es videoterapeuta, psicóloga, psicoterapeuta Gestalt y realizadora de televisión. Es además coordinadora y formadora del ciclo “Videoterapia, cineterapia y videoarteterapia”. Su relación con la herramienta de vídeo, después de muchos años de trabajo en la televisión como realizadora, es muy estrecha.

Nos interesa mucho su forma de acercarse al vídeo como medio en sus sesiones, utiliza la cámara como un espejo, como ese otro que te confronta, que te muestra una imagen de ti mismo que no estás acostumbrado a ver. Algo que destacamos del tipo de trabajo que desarrolla Olga Rueda es su investigación en la práctica, centrada en encontrar técnicas concretas para aplicar en videoterapia, que ella misma comprueba empíricamente, analizando luego los resultados, como la secuencia de cine como técnica subjetiva en videoterapia¹⁷⁷ o la técnica del espejo.¹⁷⁸

Explica Olga Rueda:

“El distanciamiento que se produce por la duplicación del ser en observador y observado, es la fuente primordial del trabajo videoterapéutico en las técnicas de videoconfrontación y de videofeedback, principales métodos para producir una experiencia autoscópica en el contexto de la videoterapia”¹⁷⁹

Continúa en su descripción de la técnica del espejo explicando qué es la autoscopia y cómo ha sido la práctica llevada a cabo en el Taller de Videoterapia Experimental que desarrolla en Espacio Interno (gabinete de psicología que dirige en Madrid):

“La autoscopia en psicoterapia es una técnica de confrontación con lo obvio, en la que crudamente se manifiestan la manera de evitar la aceptación de nuestras características personales y la dificultad de ajustar nuestras miradas interna y externa. Esto hace de ella una herramienta de impacto directo en la falseada construcción del sí mismo.

En el Taller de Videoterapia Experimental hemos desarrollado una técnica que hemos denominado El Espejo”¹⁸⁰

¹⁸⁰

“Por otro lado, observamos que la contemplación directa de la propia imagen en el visor electrónico genera un tipo de discurso diferente al creado cuando la mirada se dirige al objetivo de la cámara. El primero de ellos evoca frecuentemente reflexiones sobre el transcurso del tiempo, la herencia genética y la mirada de los otros, centrándose en el aquí y ahora. El segundo tiende a manifestar introyectos y emociones arraigados en el autoconcepto”¹⁸¹

Describe en este artículo publicado en la revista *Papeles de arteterapia y educación artística para*

¹⁷⁷ RUEDA, O. (2010). *La secuencia de cine como técnica en videoterapia*. DEA. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁷⁸ RUEDA, O. (2014). “La técnica del espejo en videoterapia”. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 9. p. 263-271.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 264

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 264-265

¹⁸¹ *Ibidem*. p. 271

la *inclusión social* la técnica del espejo. Una vez probados sus resultados y tras el registro de dicha técnica, comienza a utilizarla en sus talleres y en procesos terapéuticos con pacientes individuales. Conocer este tipo de procedimiento, muy habitual en psicología, que enfoca la práctica a partir de encontrar fórmulas de trabajo que probar y aplicar en sesión nos hizo plantearnos nuestra propia manera de intervenir. Una vez analizado el trabajo de Olga Rueda y de participar en uno de sus talleres en el que ponía en práctica la secuencia de cine y la integración de polaridades a partir de ella, fuimos conscientes del potencial que tienen sus propuestas y la riqueza que aporta a cada miembro del grupo pese a no ser elaboradas expresamente por y para la persona o el grupo concreto sino que se basan, como ya hemos dicho, en la utilización de una técnica concreta elaborada, probada y registrada por ella.

En su momento nos llevó a cuestionarnos, ¿es necesario que el planteamiento de las sesiones se haya probado antes en un grupo experimental?, ¿cuál es la importancia de conocer los posibles efectos y resultados de una propuesta concreta?, ¿ha de ser el videoarteterapeuta el que lo experimente?, ¿cuál es la manera de cerciorarse de que una técnica está “probada”? Tras el análisis de nuestra intervención en el capítulo 5.2.2 trataremos de dar respuesta a estos interrogantes.

Otro de los puntos que distancia nuestra práctica de la de Olga Rueda tiene que ver con la mirada de la cámara, en el caso de Olga la cámara mira y capta directamente a la persona, la interroga, le devuelve su imagen encapsulada, una imagen sorprendente y renovada de sí mismo, mientras que en nuestro modelo de intervención la cámara está en manos del paciente y le devuelve una imagen encapsulada del mundo y, por medio de esa imagen y del trabajo con su imaginario, la producción le devuelve una imagen renovada de sí mismo. Podemos concluir que, de alguna manera, el vídeo establece dos vías diferentes que pueden llegar a converger al final del proceso.

5.1.2. Videodinamizarte.

Videodinamizarte realiza talleres de videocreación desde una mirada gestáltica.

Ana Seijo Cuba es psicóloga, musicoterapeuta y psicoterapeuta Gestalt. Sabela Pernas Soto estudió Imagen y Sonido, es licenciada en Comunicación Audiovisual y cuenta con un máster en Producción Cinematográfica. De la unión de sus dos disciplinas surgen sus propuestas de talleres de videocreación, que combinan el desarrollo de la técnica de vídeo, la creación y el crecimiento personal.

Hemos participado en uno de sus talleres. Durante esa experiencia hemos podido comprobar que prestan gran atención a la mirada, al mundo interno de los participantes y a su necesidad de comunicarse. La mirada la relacionan con el encuadre, con la forma que tenemos de seleccionar, de elegir, de posicionarnos ante un fragmento concreto de la realidad, descartando todo lo demás. Hemos comprendido que esto es lo que más nos une a estas dos profesionales, su interés por vincular

el vídeo y el recorrido de la mirada.

Utilizan también una orientación gestáltica (aunque no la combinan, como es nuestro caso, con la orientación psicoanalítica) pero su forma de plantear el vídeo está enfocada desde el mundo audiovisual (el esquema de sus sesiones es: pre-producción, rodaje y edición) y no desde el territorio de las Bellas Artes (nuestra intervención toma como base el videoarte).

El objetivo de sus talleres es llevar a la persona por un viaje de conocimiento, de la técnica y de sí misma, realizando un proceso conducente a la creación de una pieza audiovisual final.

Describiendo el proceso final, el de visionado de los vídeos, comentan:

“En esta etapa es cuando el terapeuta hace tomar conciencia al participante del mensaje que él mismo se manda a través de la pieza audiovisual. Esto se hace preguntándole qué ha aprendido durante el proceso, ya que la conciencia sobre esto varía en función del momento personal de cada uno. Algunos participantes tienen un mayor nivel de conciencia desde el inicio, mientras que otros no elaboran la información hasta que visionan el resultado final, e incluso posteriormente, tras una fase de asimilación de lo creado. La configuración figura – fondo de conciencia en la persona es congruente con la formación figura – fondo visual de la obra, aquella idea que se nos transmite a través de la pieza audiovisual.

Es el momento de mirar desde fuera la proyección que hemos plasmado. La proyección, que no deja de ser una forma de escapismo, pone fuera aquello que surge del interior, y ahora nos es devuelta en forma de imagen, como si el video fuera un espejo en movimiento”¹⁸²

Como podemos ver, la propuesta de VideodinamizArte está enfocada, en gran medida, a la realización de esa pieza audiovisual final. Con ese fin proponen un modelo de trabajo que, como ya hemos comentado, sigue el esquema de pre-producción, rodaje y edición.

5.1.3. Ana Mampaso.

Destaca, tanto en el desarrollo teórico e investigador como en su práctica como docente, el interés de Ana Mampaso por la relación existente entre vídeo y educación así como la que se establece entre el lenguaje audiovisual y la animación en su uso en arteterapia. Es su tesis doctoral la primera que hace mención al término videoarteterapia en España y es por ello que su contribución en este campo es fundamental.

“El vídeo también puede ser utilizado como herramienta en manos de los y las arte terapeutas, ampliando las fuentes del arte terapia más allá de los mecanismos tradicionales del dibujo, la pintura y la escultura. Hay muchos caminos por los que se puede incorporar el vídeo, uno es la de animar a las personas a utilizar el vídeo para crear sus propias obras y de ese modo, capitalizar su potencial para crear un sentimiento de autovaloración y crear expresión espontánea y catarsis”¹⁸³

¹⁸² PERNAS SOTO S. y SEIJO CUBA A. (2014). “VideodinamizArte. Talleres de videocreación desde una mirada gestáltica”. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 9, p. 257-272.

¹⁸³ MAMPASO, A. (2001). *La video-animación: aplicaciones en los campos del desarrollo social y comunitario, la educación artística y el arte terapia*.

Sus propuestas videoarteterapéuticas se centran en diversas técnicas creativas y participativas, entre ellas, el uso de técnicas de animación para el trabajo de edición de las imágenes.

En el territorio de la videoterapia trabaja utilizando la video-confrontación.

Hemos participado en uno de los talleres propuestos por Ana Mampaso, trabajando con máscaras. Cada una de las participantes tenía una consigna distinta ante la cámara (aunque las demás no lo sabíamos). Los resultados fueron muy interesantes, ya que nos planteó la posibilidad de vernos con nuestra máscara, de mostrarnos al mundo evidenciando que existe, poder estar ante la cámara y a la vez no reconocernos. Con su propuesta consiguió que hiciéramos un gran trabajo de integración.

Su contribución en España a nuestro tema de estudio, en el terreno investigador y desde el ámbito universitario, ha aportado una riqueza enorme, no solo por su tesis y artículos publicados sino también por su interés en divulgar el uso del vídeo en el terreno educativo y en la psicología.

5.1.4. Isabel Pérez.

Es licenciada en Bellas Artes y Psicología y psicoterapeuta Gestalt. Ha realizado el programa de doctorado *Aplicaciones del arte en la integración social; arte, terapia y educación en la diversidad* (UAM). Actualmente dirige “Create, Centro de desarrollo y creatividad” en Tres Cantos, Madrid.

En relación con el vídeo, realiza talleres de formación para terapeutas, dentro del ciclo organizado por Olga Rueda de “Videoterapia, cineterapia y videoarteterapia”, utilizando la técnica de vídeo y voz disociados.

Se sirve tanto de la plástica como del uso de la vídeo-confrontación, separando audio e imagen y trabajando a partir de ambos, así como de la autorrepresentación, para permitir a la persona la realización de un trabajo de introspección muy potente, que guía con maestría, por sus conocimientos en los ámbitos del arte y la psicología.

Voz e imagen son los dos elementos nucleares del vídeo. Disociarlos nos permite aproximarnos de una nueva manera a nuestra imagen y a nuestra voz, a lo que trasmitimos desde nuestra gestualidad y a partir de lo que decimos, posibilitando un enriquecimiento de nuestro autoconcepto. Hemos participado en uno de los talleres que Isabel propone, en él hemos aprendido una forma distinta de utilizar la combinación de vídeo y plástica. Nos pidió que realizáramos, con ceras en una cartulina, un autorretrato, mientras nos iba invitando, de una en una, a que acudiéramos a una sala separada, donde estaba la cámara de vídeo. Ante la cámara realizábamos una breve grabación diciendo cómo nos sentíamos. El momento más potente fue el de escuchar lo que decíamos en el vídeo (sin ver la imagen) mientras observábamos el autorretrato pintado. Se podían establecer muchas relaciones entre esos dos instantes diferentes, incorporando nuevos matices en el significado y la emoción en

ambas direcciones, del audio a la plástica y del autorretrato a la voz hablada.

La propuesta de Isabel se distancia de nuestra manera de intervenir en lo relativo al uso de la cámara, ya que la vídeo-confrontación es una herramienta característica de la videoterapia. Nos gustaría destacar, sin embargo, que coincidimos en la intención de combinar distintas artes, enriqueciendo la práctica.

5.1.5. Oliviero Rossi.

Tal y como nos contaba el propio Oliviero en la entrevista mantenida, para él, como psicoterapeuta, la tecnología del vídeo es una aliada de sus sesiones, tanto individuales, como con parejas, familias y terapias de grupo.

Una de las técnicas desarrolladas por Oliviero Rossi es el “Counseling audiovisual”, un tipo de intervención utilizada con pequeños grupos ya estructurados que por alguna razón se encuentran en conflicto (pequeñas comunidades, equipos de trabajo, compañeros de instituto), con los que trabaja en la creación de una pequeña pieza audiovisual grupal. Se crean de esta forma conexiones y dinámicas internas de trabajo entre los participantes, permite trabajar con el aquí y el ahora, abordando el conflicto desde lo que está ocurriendo en el proceso creativo, fomentando las herramientas de relación y colaboración entre los miembros del grupo.

Otra de las técnicas utilizadas por Rossi, es la de la “Trayectoria biográfica”, trabajo de grupo que divide en tres fases. En la primera, realiza una entrevista ante la cámara a cada uno de los miembros del grupo sobre su situación emocional, cada uno de ellos selecciona imágenes significativas de la historia de su vida. En una segunda fase se editan esas imágenes formando una secuencia animada, que se muestra ante el grupo (todo el proceso se graba). Por último, se realiza una vídeo-confrontación con todo el material grabado, esta vídeo-confrontación está enfocada a reflexionar sobre la experiencia personal vivida.

Utiliza también técnicas de vídeo-confrontación en videoterapia de pareja, grabando las sesiones para luego mostrar el vídeo a los miembros de la pareja, juntos o por separado. Según describe el propio Oliviero, verse en vídeo supone a las personas darse cuenta de comportamientos y expresiones que se negaban a admitir como propios. La cámara es utilizada como un espejo que refleja partes negadas de su realidad.

En sus escritos Oliviero Rossi también destaca otras posibilidades para utilizar la cámara en videoterapia: cineterapia, videoclip psicológico, videocreación, videodrama, video-genealogía, video-microanálisis y vídeo participativo.

Su forma de utilizar la herramienta es muy diferente a la que describiremos en nuestra práctica, pero no por ello deja de ser de gran interés. Poner al paciente frente a su propia imagen, hacerle

cuestionarse quién es, lo que hace, cómo se mueve, cómo se relaciona con los otros, es una de las grandes potencialidades del vídeo en psicoterapia. Sin embargo, aquello que lo distancia de nuestro trabajo, tiene que ver con la forma de utilizar el vídeo, ya que en nuestro caso no se trata de un espejo sino de una herramienta de creación, trabajando desde otro lugar, en el que no tiene por qué existir la autorrepresentación. Desde un trabajo menos directo y más sutil, se puede lograr igualmente un encuentro muy potente con la imagen de uno mismo desde una vía indirecta, tal y como hemos comentado al comparar nuestra práctica con la de Olga Rueda.

5.1.6. Basia Mosinsky.

Basia Mosinsky es un referente mundial en lo relativo al uso del vídeo en arteterapia.

Mosinsky divide su práctica en dos fases diferentes: la fase de pre-producción, que incluye la tormenta de ideas, la planificación, la búsqueda de material, del lugar, etc. y una segunda parte, de producción, que incluye la dirección, la grabación, la visualización y la edición. Concibe la herramienta como un medio que ofrece a sus clientes la posibilidad única de observarse a sí mismos, para autodescubrirse y conseguir empoderamiento.

Trabaja en salud mental, traumas en la infancia, trastornos en la alimentación, drogodependencia y terapia de pareja, entre otros.

Atiende a pacientes de forma individualizada o en terapia familiar con los que trabaja los procesos de duelo abordándolos de forma creativa, utilizando fotos familiares, películas, vídeos, cintas y grabaciones. Su propuesta para tratar temas vitales para la persona, se basa en la utilización de imágenes y grabaciones de su historia personal, permitiendo que los recuerdos sean preservados como un ser vivo y se conviertan en algo duradero, sanando a la persona por esa pérdida y dejando un legado para las generaciones venideras.

Basia explica cómo la videoarteterapia ofrece una estructura que permite entrar en recuerdos y establecer metas realistas para lo que, a veces, puede parecer abrumador.

Entre los años 2006 y 2007 realizó una experiencia con dos grupos de personas diferentes utilizando la videoarteterapia.

El primer grupo estaba formado por personas sin hogar de Nueva York, todas ellas mujeres, entre los 35 y los 60 años.

El segundo grupo incluía hombres sin hogar, mayores de 50 años, también de Nueva York.

Realizó con cada grupo 8 sesiones de trabajo de hora y media cada una. El primer módulo consistió en trabajar las técnicas y actividades de producción (compartir ideas, crear, aprender diferentes técnicas de grabación, establecer planes de creación personales).

En la segunda parte se centraron en la realización de las piezas audiovisuales, de forma individualizada, trabajando en la grabación, la visualización y la edición.

Podemos leer en diferentes entrevistas y escritos realizados por Basia Mosinsky, que su impresión sobre los vídeos es que se convirtieron en una vía de expresión del mundo interno de sus clientes.

El resultado final fue un DVD con las piezas creadas por todo el grupo, del que cada uno obtuvo una copia.

Si lo comparamos con nuestra forma de plantear la videoarteterapia podemos ver una gran relación con el trabajo propuesto por Basia Mosinsky y su forma de plantear la práctica de la videoarteterapia, ya que entiende el proceso de videoocreación como la base del desarrollo del trabajo (siendo por tanto el elemento fundamental, por encima del resultado final). Sin embargo, esa primera parte en la que se centran sus sesiones, más enfocada al conocimiento de la técnica y el final del taller descrito, en el que se entrega un DVD a los clientes, con las piezas finales, parecen dar un mensaje diferente a los participantes, ya que en cierta medida se está destacando el conseguir destreza en el manejo del vídeo por un lado y, por otro, lo que le queda a la persona en primer plano es el resultado, ya que se lo lleva físicamente a su casa con ese DVD.

5.1.7. Joshua Cohen.

Joshua Cohen es doctor en psicología, incorpora en su práctica profesional el uso del vídeo en las sesiones, utilizando técnicas como el croma y los diarios de vida.

La idea de la utilización de los diarios de vida, surge de su propia experiencia vital. En 1990 se traslada a Kenia, donde, a partir del montaje de fotogramas y vídeos que había grabado, realizó un diario de su experiencia en el viaje. Era su propia forma de darse cuenta, de entender lo que le estaba pasando a él y de acercarse al mundo que lo rodeaba. La realización de este vídeo le llevó a un proceso fundamental en su desarrollo vital. Y, a partir de ahí, se dio cuenta del potencial encerrado en el vídeo utilizado como herramienta terapéutica.

También realiza piezas audiovisuales en las que pone en imagen sus propios sueños (a partir de vídeos propios, fotografías y secuencias de películas), su voz narra lo ocurrido durante el sueño. Le lleva a la reelaboración del material inconsciente. De alguna manera lo podemos relacionar con lo desarrollado en el capítulo 4.3.2, al hablar de la reconstrucción de la realidad a través del vídeo. Si es posible reconstruir la realidad, lo vivido, ¿por qué no los sueños?

Destaca también su trabajo con croma con niños víctimas de abuso. Son sesiones individuales en las que los niños narran una historia que han creado, eligen las imágenes que van a salir en el croma, se muestran ellos en escena narrando la historia mientras se suceden las imágenes, de esta forma, los niños se hacen protagonistas de su propia historia. Josh Cohen lo describe como un proceso

transformativo, en el que ha podido apreciar el crecimiento y se ha planteado, ¿por qué funciona? ¿qué es lo que ocurre? ¿por qué este método de narración de historias es tan potente? La respuesta a la que ha llegado es que la cámara les da una oportunidad narrativa, les aporta resiliencia y se convierte en su propia arma para enfrentar lo que está sucediendo.

Veremos en el caso de Claudia, en el punto 5.2.2.2, lo que significó para su proceso de creación la incorporación de la narración de historias.

En grupos de adolescentes, ha usado el vídeo como una forma de entender ciertas dinámicas internas del trabajo con ellos. Muchas veces frente a la cámara contaban historias que no habían sido capaces de revelar durante la terapia hablada, tomando la cámara como su confidente

Josh Cohen basa su intervención en tratar de no decir a la persona lo que tiene que pensar, sino en enseñarle cómo pensar, por medio del conocimiento y del desarrollo de su proceso.

Su mayor problema a la hora de encajar la práctica de la videoarteterapia en sus sesiones (conoce sus enormes posibilidades por su experiencia personal que refleja en sus investigaciones y libros publicados) es, según nos explica en una de las múltiples videoconferencias mantenidas, su lugar de trabajo. Tiene su consulta en Beverly Hills, muy cerca de Hollywood, la meca del cine. Muchas personas de la industria cinematográfica (guionistas, directores, montadores, iluminadores, etc) acuden a sus sesiones y lo último que pretenden es tomar una cámara de vídeo en el espacio terapéutico, por lo que la terapia que realiza con ellos es fundamentalmente terapia hablada.

Este asunto no nos resulta ajeno ya que nos hemos encontrado muchos recelos, e incluso rechazo, a la hora de utilizar la cámara de vídeo (lo veremos con más detalle en el caso de Claudia, descrito en el capítulo 5.2.2.2 y en el 5.2.2.4, al hablar de las dificultades encontradas).

Por último, nos gustaría destacar que Josh Cohen considera que el vídeo permite la combinación sin fin de muchos elementos diferentes, cuestión que también ha estado muy presente en esta investigación.

5.2. Nuestra experiencia práctica en videoarteterapia

Durante este tema realizaremos primero una introducción al proceso vivido como videoarteterapeuta, para después pasar a describir, analizar y comparar la práctica realizada, siguiendo el modelo ya mencionado de estudio de casos, teniendo en cuenta tanto lo expresado a lo largo de la investigación teórica (temas 1, 2, 3 y 4) como las prácticas de otros profesionales descritas en el capítulo 5.1.

5.2.1. El proceso como videoarteterapeuta.

Antes de iniciar el resumen de la práctica, consideramos fundamental internarnos en la “cocina” de nuestro proceso arteterapéutico. Repasaremos en este tema cómo se preparan las sesiones y las propuestas, cuál ha sido la formación que nos ha traído hasta aquí o cómo se tratan temas como la ética en el trabajo con personas cuando el vídeo es el intermediario.

5.2.1.1. La formación

Cuenta Chillida que “Todo lo importante no se enseña, lo aprende cada uno”.

Hemos de reconocer que es maravillosa la labor del maestro, sobre todo la de aquellos que son conscientes de que su cometido, más allá de transmitir aquello que saben, es enseñar a sus alumnos a cuestionarse, a investigar, a ser inquietos, a tener ilusión por desentrañar los interrogantes que se les presentan en la vida.

En nuestro camino hemos encontrado a muchos docentes inspiradores que han conseguido despertar esa inquietud, esa búsqueda de respuestas y, sobre todo, de nuevas preguntas.

Frida Kahlo, desde su diario personal, nos lanza este interrogante:

“¿Para qué estudias tanto? ¿Qué secretos buscas? La vida te lo revelará de pronto. Yo ya lo sé todo sin leer ni escribir. Hace poco, casi unos días, era una niña que caminaba por un mundo de colores, de formas duras y tangibles. Todo era misterioso y ocultaba algo; descifrar, aprender me gustaba como un juego. Si supieras qué terrible es conocer todo súbitamente, como si un relámpago iluminara la tierra. Ahora habito en un planeta doloroso, transparente como de hielo; pero que nada oculta, es como si todo lo hubiera aprendido en segundos, de una vez. Mis amigas, mis compañeras se han hecho mujeres despacito, yo envejecí en instantes y todo es hoy blando y lúcido. Sé que nada hay detrás, si lo hubiera yo lo vería [...] (Septiembre 29, 1926)”¹⁸⁴

Quizá es cierto que no hay nada detrás, pero gracias a nuestro proceso formativo hemos comenzado a enfocar todo aquello que está a la vista aunque, por alguna razón, no solíamos reparar en ello. Al formarnos en diversas especialidades relacionadas con el arte, la psicología y el arteterapia, hemos podido ampliar el punto de vista sobre la realidad, consiguiendo que sea posible acceder a nuevos rincones de nuestro pensamiento y nuestro imaginario.

¹⁸⁴ KAHLO, F. (2005). *Ahí les dejo mi retrato*. Barcelona: Ed. Lumen. p. 74

“La apertura al aprendizaje implica la apertura al cambio incluso en las cosas mas pequeñas de la vida. Cuando uno vive en la consciencia del Ser, tiene una gran flexibilidad y una enorme capacidad de adaptación que puede parecer debilidad a los ojos de los ignorantes, pero en realidad aporta mucho poder y eficacia a la acción. Es una flexibilidad adecuada y correcta que procede de la adaptación inteligente a los acontecimientos.”¹⁸⁵

Desde el comienzo de la carrera de Bellas Artes el vídeo era habitualmente el medio de expresión elegido. Cuando se trataba de la asignatura de pintura, nos grabábamos pintando, desde una visión subjetiva o grabando nuestra imagen en los lugares más inverosímiles (una bañera, el mar, la arena, un lago, el campo, la cama, etc.). En escultura realizábamos instalaciones en las que el vídeo y el sonido solían ser los protagonistas. Incluso en asignaturas como dibujo, los trabajos se centraban en animaciones a partir de imagen fija. En fotografía jugábamos con el desenfoque, el movimiento, negándonos, de alguna manera, a capturar un solo instante. El tiempo se convirtió en protagonista de nuestro proceso creador, así como la exploración de nuestra imagen, la imagen de los otros, la limitación y el potencial de la mirada. Durante la experiencia Erasmus, en una pequeña escuela de Bellas Artes en Angers (Francia), centramos mucho más este interés en el vídeo y la fotografía. En esa escuela, a diferencia de la facultad de Bellas Artes de Pontevedra, todo el mundo tenía una especialidad y, por mucho que nos negáramos al principio, terminamos por asumir que la fotografía y el vídeo centraban nuestros intereses en el terreno artístico y eran nuestra forma de expresión, ya que nuestro impulso creador, con una mirada “vídeo activa”, respondía ante cualquier propuesta con videocreación.

Por otro lado estaba el interés de relacionar el arte con lo social, empezando a familiarizarnos con el concepto de arteterapia, realizando voluntariados en los que se vinculaban el arte y la discapacidad.

Así comenzamos el máster de Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia en el que, como proyecto final, realizamos unas pequeñas piezas audiovisuales que mostraban el día a día de seis personas con parálisis cerebral, ¿realmente nos interesaba dar a conocer su realidad o lo que pretendíamos era trabajar con esas personas?

Es en ese momento cuando decidimos inscribirnos en el Máster de Arteterapia de la Universidad de Vic y comenzamos a explorar qué ocurría al combinar los conocimientos adquiridos durante el máster y nuestra práctica artística basada en el video, comprendiendo a lo largo del proceso que se trataba de videoarteterapia.

La combinación entre teoría y talleres durante el período formativo y la posibilidad de comenzar prácticas profesionales hicieron que la realización del Máster de Artes Visuales y Multimedia y el Máster de Arteterapia, nos aportara los medios necesarios para ir construyendo nuestro recorrido personal y de aproximación al arteterapia.

¹⁸⁵ MARQUIER, A. (2000). *La libertad de ser*. Barcelona: Luciérnaga. p. 493

A partir de las experiencias personales vividas en los distintos talleres realizados, se abrieron las puertas de la experimentación y de la disposición al trabajo. Lo aprendido hasta ese momento sirvió para mejorar la relación que teníamos con nuestro cuerpo, hacernos más conscientes de la respiración, la postura, la relación con el entorno, la forma de acercarnos a los demás, la organización del tiempo y la manera en que encontramos soluciones creativas para los problemas que se presentan en nuestro día a día.

5.2.1.2. La práctica

Organizar las sesiones, tomar notas, analizar lo ocurrido, realizar hipótesis de trabajo y reinventarse en cada sesión, superar la frustración de las situaciones complicadas que se van dando a medida que avanza el trabajo con el paciente, es un aprendizaje que te da la práctica, que no es posible adquirir simplemente a través de la formación.

Al iniciar la práctica resultó muy costoso confiar en la herramienta, sobre todo por tener la sensación de estársela imponiendo a las personas. Poco a poco comprendimos la importancia de que el arteterapeuta realice su intervención desde el arte que domina, el arte que le genera una implicación personal. De esta forma, el trabajo que propone al paciente es un trabajo de mayor profundidad ya que le permite situarse desde otro lugar, desde el lugar de haber experimentado por sí mismo lo que el trabajar con ese arte provoca. De esta manera comenzamos a adquirir confianza en el video, viéndolo no como una imposición sino como la mejor alternativa que podíamos ofrecer, de ahí que las sesiones, poco a poco, pudieran ir abriéndose más a la experimentación, desplazando a la técnica y dejando paso al terreno emocional, dando el protagonismo al paciente y a su producción. La relación que se establecía entre el videoarteterapeuta, el paciente y la producción iba posibilitando una nueva relación con la herramienta de trabajo y con lo producido a través de ella. Cada vez nos hacíamos más conscientes del potencial del trabajo con la videocreación, recibiendo también esa impresión tanto de los participantes de los talleres videoarteterapéuticos, como de colegas de profesión y de los supervisores de la práctica, lo que nos permitía ir tomando mayor confianza en el uso del video.

Tras las sesiones individuales realizadas durante las prácticas del Máster de Arteterapia, comenzamos poco a poco a atrevernos con talleres grupales en diferentes entornos.

En ellos surgen situaciones que no sabemos de qué forma reconducir, que sentimos que nos vienen grandes, como cuando la cámara de “AA” (una de las integrantes del grupo de crecimiento personal del que hablaremos en el punto 5.2.2.3) no registra bien el sonido y se niega a mostrar sus imágenes.

Además, en nuestro intento por hacer partícipes a las personas de nuestro entorno, del trabajo con video y de la investigación que realizamos, decidimos proponer algunos talleres de experimentación. Lo ocurrido durante esos talleres (que ingenuamente pretendíamos plantear como una exploración,

como un juego) nos alerta definitivamente: no disponemos del conocimiento ni del trabajo personal suficiente para poder ponernos frente a alguien con una herramienta tan potente.

Al tomar conciencia de las posibilidades que ofrecía el vídeo y de todas nuestras carencias a nivel terapéutico, decidimos continuar la terapia personal y comenzamos la formación en terapia Gestalt.

La formación en terapia Gestalt ha significado una evolución a nivel personal y profesional enorme. Lo más importante fue comenzar a experimentar personalmente todo aquello que planteábamos de forma teórica al ir redactando esta investigación y que pretendíamos despertar en las sesiones y talleres que proponíamos a otras personas. Tal y como comentábamos en la introducción y en el capítulo 4.4 al hablar de la ampliación de la mirada, la forma de mirar al mundo y de mirarnos cambió completamente, el crecimiento experimentado ha sido fundamental para encarar la práctica profesional.

5.2.1.2.1. La elaboración de las propuestas.

Consideramos el proceso de elaboración de la propuesta el verdadero espacio de creación del videoarteterapeuta.

Al desarrollar una intervención en la que no existe una metodología establecida de antemano, partiendo de la base, como hemos mencionado en diversas ocasiones, de que “no hay recetas”, la elaboración de la propuesta de partida y su evolución a lo largo de las sesiones, en base a las necesidades de la producción y del paciente, precisa de un trabajo constante del videoarteterapeuta de atención a la relación entre cada uno de los protagonistas del proceso videoarteterapéutico (paciente, producción y videoarteterapeuta).

La idea que hace nacer la propuesta para el primer encuentro, suele venir determinada por la información que poseemos del paciente o pacientes con los que se va a trabajar, por el propio espacio de trabajo, por el material con el que se cuenta y por el tiempo (tanto de esa sesión concreta como del número de sesiones, en caso de estar definido de inicio). Puede que el espacio sea muy luminoso o muy oscuro, que cuente con un material determinado (zonas acolchadas, disfraces, sillas de ruedas, patio exterior con plantas, etc.), cualquier elemento puede ser la excusa para establecer el punto de partida. La propia cámara con la que se va a grabar, el lugar donde ubicarla, una canción que marque el ritmo del camino seguido al grabar o una historia que motive un viaje con la cámara hacia un lugar determinado partiendo de un estado de ánimo concreto, son ejemplos de las distintas variables que se van incorporando para nutrir la propuesta de creación en el marco arteterapéutico. Para definir esa propuesta de partida solemos acudir unos días antes al espacio de trabajo o pedir datos o fotos de cómo es para poder aprovechar el potencial que nos brinda.

Veremos en los ejemplos recogidos en el capítulo 5.2.2 cómo el espacio de trabajo y el material del

que disponíamos determinaron las propuestas generadas para iniciar las sesiones individuales con Claudia y para la creación de las propuestas de cada uno de los talleres descritos.

Hemos observado mediante la práctica que en un determinado momento de su desarrollo deja de hacerse necesaria la contribución de propuestas del arteterapeuta, la producción ya cuenta con vida propia y la labor del videoarteterapeuta es entonces la de acompañar desde otro lugar, desde el apoyo y la confrontación de aquello que se va dando, haciendo que se enriquezca el proceso, aportando nuevas posibilidades y puntos de vista, pero sin la necesidad de generar nuevas propuestas.

5.2.1.2.2. El lugar del videoarteterapeuta durante el taller.

Una de las cuestiones más complejas que nos hemos encontrado a la hora de desarrollar la práctica es la de saber cuál es nuestro lugar. Resulta difícil moverse en un territorio intermedio, evitando ser invasivo pero estando presentes, sin apartarnos demasiado para que de esa manera la persona no se sienta abandonada o desatendida.

Ese fluir se consigue a base de práctica y de estar constantemente conectado con lo que está ocurriendo, y si aun así mantenemos nuestras dudas, muchas veces puede ser conveniente preguntarle directamente al paciente o al grupo cómo se siente.

Plantaremos al describir las sesiones individuales y los talleres grupales, las dificultades encontradas para desempeñar nuestro rol, ya que no eres la madre, ni la profesora, ni la amiga, ni la médico, ni la compañera de trabajo, representas un papel diferente en la vida de esa persona y la actitud tomada por nuestra parte a la hora del encuentro con los pacientes determinará el rumbo que toma la relación terapéutica.

En este trabajo de encontrar nuestro lugar ha sido muy importante el entrenamiento realizado para conocer nuestro estilo terapéutico, potenciando nuestras cualidades y poniendo especial atención en ir desarrollando aquellas partes con mayores carencias. Uno de esos aspectos está relacionado con adquirir una mayor confianza en nuestra intuición y poder utilizarla en la relación terapéutica. Por otro lado, para poder encontrar nuestro sitio en las sesiones, ha sido fundamental entender que es el paciente el que tiene la respuesta, gracias a comprender esto tratamos de no ponernos ante la otra persona como poseedoras del saber universal, y eso de alguna forma nos quita responsabilidad y también rigidez, permitiéndonos estar, desde el momento presente, sin responder a las expectativas de nadie, admitiendo que el error está contemplado y que no hay una forma estandarizada de hacerlo bien. Este entrenamiento también se ha centrado en el desarrollo en la capacidad de escucha y en tener mayor conciencia de nuestros mecanismos de defensa.

Al tomar conciencia de que es la persona la conductora de su proceso, podemos lograr ocupar nuestro lugar, desarrollando una labor de acompañamiento, estando presentes y disponibles, como

representantes de la mirada del otro.

Y al encontrar nuestro lugar, en ese momento, podemos mirar y escuchar al otro, sabiendo también mirarnos y escucharnos, sin que eso interfiera en la relación.

5.2.1.2.3. El lugar del videoarteterapeuta tras el taller.

De lo que ocurre al terminar la sesión o la práctica destacaría dos sentimientos encontrados: la frustración y la satisfacción.

Cuando la práctica fluye, cuando las personas están absolutamente entregadas al proceso de creación, ocurren cosas muy potentes a nivel emocional e incluso a nivel transpersonal, vividas tanto por paciente como por videoarteterapeuta, sin embargo, hay sesiones que son realmente frustrantes y agotadoras, por ejemplo, cuando ocurren imprevistos con la tecnología (se borra una parte de lo grabado, el ordenador no reconoce la cámara, un dispositivo se daña o se estropea, etc.).

Poco a poco hemos ido aprendiendo que estos imprevistos también aportan al crecimiento y a la búsqueda, influyendo no solo en la producción, sino en la relación entre paciente y producción y entre paciente y videoarteterapeuta. Por eso, tras la sesión, es el momento de tomar distancia de lo que ha ocurrido, escribir, reflexionar, comprendiendo qué puede aportar a la persona trabajar a partir de aquello que cree que es un error, en lo que se ha equivocado o qué es aquello que podemos hacer para acompañar la evolución de su producción.

El momento del cierre, al sentirlo como un abandono, ha sido uno de los puntos de mayor conflicto en nuestra práctica arteterapéutica. De alguna manera, y lo veremos al describir la práctica en el próximo punto, hemos querido ir aferrándonos a algo que todavía quedaba pendiente, ya sea, por ejemplo, mantener el contacto vía correo electrónico, o cerrar las sesiones con el final de un capítulo en lugar de finalizar, evitando el adiós definitivo.

5.2.1.2.4. La toma de notas y el análisis de las sesiones.

Tratar de cuantificar los efectos de las sesiones en la persona a veces es más un trámite que una ayuda. Sin embargo, desde esta investigación no rechazamos ese tipo de evaluación y consideramos que es de vital importancia para la profundización en la comprensión de la práctica videoarteterapéutica, ya que esta disciplina se encuentra en un cruce de caminos, entre el arte, la ciencia y la psicología, donde cada profesional cuenta con una especialización distinta y gracias a ello aporta su saber y su forma de proceder, tomar notas y evaluar la práctica a partir de los conocimientos adquiridos a través de su experiencia.

Es por ello que hemos decidido que nuestra forma de contribuir a la profundización del uso de la videoarteterapia desde las Bellas Artes, las artes visuales y multimedia, el arteterapia de orientación

psicoanalítica y la formación en terapia Gestalt, que son nuestras bases de conocimiento, es a partir del caso por caso.

Analizar la sesión, tomar notas, elaborar las hipótesis de trabajo, es la parte que consideramos menos agradable del proceso, ya que obliga a parar y a analizar. De alguna manera, poner sobre el papel la descripción de lo ocurrido, el análisis de la sesión y de la producción, la posible continuación y las hipótesis de trabajo, es tratar de poner en palabras lo que muchas veces no sabes ni explicar porque se aleja de nuestro control y de nuestra comprensión. No pretendemos decir con esto que el tomar notas y analizar las sesiones vaya en detrimento de éstas, pero no podemos pretender saberlo todo, ni comprender realmente lo que ha ocurrido en cada sesión. Asumimos que lo recogido responde a nuestra visión subjetiva, lo más profesional y descriptiva posible, pero subjetiva al fin y al cabo. Reflejar todos aquellos procesos que operan desde el deseo, la emoción y el inconsciente tanto del paciente como del videoarteterapeuta, aunque no nos pasen inadvertidos, será en muchas ocasiones complicado, sobre todo lograr trasladarlos al plano cognitivo, ya que consideramos que no todo se puede comprender desde el intelecto y la lógica.

En internet se pueden consultar vídeos en los que Fritz Perls ha grabado sesiones individuales y grupales mantenidas durante su trayectoria profesional. Al ver una de esas experiencias, “El sueño de Madeline” (1970)¹⁸⁶, hallamos un ejemplo de lo mencionado en el párrafo anterior: no siempre es necesario que el terapeuta entienda lo que ha pasado, esa comprensión puede estar más relacionada con colgarse méritos. Pueden darse situaciones en la sesión que vayan más allá de nuestro control, lo realmente importante es que le sirva al paciente, no leer la situación perfectamente.

Partiremos entonces de esa base para trabajar, no tratando de entenderlo todo, ya que, en ocasiones, no es necesario comprender por qué o para qué le puede servir al paciente haberse dado cuenta de algo, teniendo en cuenta además que ese darse cuenta ni siquiera tiene por qué operar en un territorio consciente, puede ser algo más intuitivo, más físico o incluso del territorio de la trascendencia.

Defendiendo la no eficacia, la no fijación de objetivos y la no existencia de “recetas” concretas para el trabajo así como la intención de trabajar con la persona y no con el síntoma, el análisis de las sesiones y su supervisión son imprescindibles. La mirada externa es fundamental, tenemos muchos puntos ciegos, el ego también está presente, y es importante disponer de diferentes puntos de vista. Contar con el apoyo de otros profesionales dota al encuentro con el paciente de nuevos alicientes, aunque no podemos obviar que el supervisor realiza su función a partir de lo que le contamos de nuestras sesiones, por lo que es muy fácil alterar, tanto de forma consciente como inconsciente, la descripción de lo ocurrido durante la práctica (por miedo al juicio o a la opinión del supervisor o simplemente por falta de conciencia por nuestra parte). Esto reafirma la importancia de que el videoarteterapeuta entrene al máximo su capacidad de darse cuenta, de estar en el presente,

¹⁸⁶ PERLS, F. (1970). “El sueño de Madeline” en <<https://www.youtube.com/watch?v=HpaOXAKXsiY>> [Consulta: 29/08/2015]

potenciando su escucha interna así como la capacidad de escucha al paciente, para poder tener una visión mucho más completa de lo que está ocurriendo durante las sesiones y desde ahí poder plantear una evolución y supervisar el caso con mayor profundidad.

5.2.1.2.5. La ética.

La ética en las sesiones permite que el paciente sienta el cuidado y el respeto por su proceso.

Lo más importante a la hora de iniciar un proceso videoarteterapéutico es generar un espacio seguro, de confianza, donde el paciente pueda desarrollar su producción dejando ver partes muy íntimas de sí mismo sin miedo a que esa información pueda salir del espacio terapéutico. Como videoarteterapeutas, para nosotras es básico mantener la confidencialidad, transmitiéndole al paciente que por nuestra parte hay un compromiso total de no difundir nada de lo que ocurre en la sesión o de la producción. Por supuesto, si el paciente considera que quiere compartir parte de su proceso o de su producción con gente de fuera ya entra dentro de su elección personal. Lo importante es dejar claro desde el principio el tipo de relación.

En lo referente a la producción, hay que tener en cuenta que, al tratarse de material audiovisual, al ser su difusión y reproducción tan sencilla, es necesario contar con una forma de almacenamiento lo más segura posible, para evitar la distribución de todo aquello que se utiliza y genera durante las sesiones.

La federación española de asociaciones profesionales de arteterapia (FEAPA) ha redactado un código ético que pretende regular la práctica de todos los profesionales en el ámbito arteterapéutico.¹⁸⁷

Si nos centramos en lo que respecta al vídeo, es interesante leer uno de los artículos recogidos en el libro *Video and Filmmaking as Psychotherapy: Research and Practice*, escrito por Lauren Johnson y Joshua Cohen, titulado, A Challenge to Readers: Ethical Considerations in Film-and Video-Based Therapies.¹⁸⁸ En él se centran en diferentes colectivos (jóvenes en riesgo de exclusión, personas con adicciones, etc.) y tratan el tema de la ética en cada uno de los casos cuestionando cuál ha de ser el papel del vídeo como herramienta terapéutica e invitando al propio lector al debate de cómo conseguir incorporar el vídeo a la práctica de la forma más segura y ética posible.

5.2.1.3. El crecimiento personal. La terapia individual.

El crecimiento experimentado a través de la terapia individual nos ha permitido enfocar la práctica videoarteterapéutica de forma renovada, también ha hecho crecer esta investigación.

Cuanto te abres a explorarte a ti mismo, en tus rincones más ocultos, te das cuenta de la valentía de

¹⁸⁷ FEAPA. *Código ético*. <http://feapa.es/Codigo_Etico.pdf> [23/08/2015]

¹⁸⁸ Traducción: Un reto a los lectores : Consideraciones éticas en terapias basadas en cine y vídeo. COHEN, J.L., JONHSON, J. y ORR, P. (2015). *Video and Filmmaking as Psychotherapy: Research and Practice*. New York: Routledge. p. 13.

cada uno de los pacientes que acuden a las sesiones.

Al iniciar terapia y comenzar a plantearnos cuáles eran nuestros deseos, nuestras necesidades y cómo podíamos atenderlos, nos dimos cuenta de que ni siquiera entendíamos qué significaba, no solíamos reparar en cómo estábamos o qué era lo que queríamos y de hecho ni siquiera nos parecía lícito, nos parecía egoísta.

Por eso ha sido tan importante el trabajo de profundización en las propias necesidades y en la forma de estar en el presente, lo que nos ha permitido desarrollar un nuevo tipo de encuentro con el paciente, desde una mayor naturalidad, adaptando nuestra intervención a la situación, a los tiempos, al espacio y a la propia evolución de la producción.

Durante nuestro proceso de terapia individual, hemos vivido momentos de frustración, destrucción, abandono, acogimiento y también de apoyo. Todo este proceso provocó un renacimiento, un cambio de forma de estar en el mundo.

En ocasiones parece que todo lo que no conocemos es como si no existiera, viviendo ciegas a una parte de nuestra realidad, continuando con nuestra vida hasta que hay una situación que nos enfrenta a eso, una crisis, que nos obliga a plantearnos de nuevo la existencia. Hemos aprendido que la mejor manera de tomar conciencia es a través de la caída.

Al explorar nuestra forma de entender la mirada de los otros, nos hemos dado cuenta de que percibimos como miradas cercanas y sanadoras aquellas miradas de amor incondicional, de respeto, de cuidado, de aceptación, asumiendo como miradas tóxicas aquellas donde está presente la desaprobación y la humillación.

En cuanto a la mirada que dirigimos a los otros, el haber experimentado un proceso de gran apertura, a través del trabajo corporal realizado durante la formación en terapia Gestalt, nos ha hecho entender qué significa para el cuerpo, la emoción y nuestro ser espiritual, el mirar y ser capaz de ver a los otros, no como figurantes y seres de paso en la película de nuestra vida sino desde una mirada de amor incondicional.

A partir de esa vivencia tomamos verdadera consciencia de lo que queríamos transmitir con esta investigación, incorporando la mirada integradora como parte fundamental del proceso, como el fin último de las sesiones propuestas.

5.2.1.4. Los encuentros personales presentes en las sesiones.

Este punto es de vital importancia. Por mucho que lo hemos intentado, resulta imposible dejar de ser quienes somos para estar frente a los pacientes. Una vez asumido eso, hemos tratado de ser lo más conscientes posible de aquello que nos mueve durante las sesiones, de aquello que nos remite

a nuestra propia biografía en el punto que sea, para que de esta forma sepamos cuándo nuestra intervención tiene más que ver con nuestros propios miedos o nuestra propia ilusión por atravesar una determinada situación obviando lo que puede necesitar el paciente.

Nos planteamos por ejemplo hasta qué punto hubiéramos podido tener esa entrega y esa curiosidad durante el relato dictado por Claudia (de la que hablaremos en el capítulo 5.2.2.2) si los personajes surgidos de su historia no nos evocaran en gran medida nuestra propia experiencia vital.

Algo que tienen en común todas las sesiones de arteterapia es que al finalizar hay un cierre (de cada sesión y después un cierre de la relación videoarteterapéutica). La sensación de abandono experimentada con los cierres, que ya hemos mencionado al hablar de nuestra situación tras el taller, punto 5.2.1.2.3, es un reflejo de lo que solíamos hacer en cualquier despedida, ya fuera por una mudanza, por una pérdida o por la ruptura de una relación. A partir de la práctica y de comenzar a incorporar el cierre en ella, nos fuimos dando cuenta de lo importante que era tener claro que las cosas acaban, que nada es para siempre y que es muy importante despedirse y cerrar para acoger lo nuevo que llega. Antes de ser conscientes de esto, la tendencia era irse sin hacer ruido, como si no nos fuéramos, como si no pasara nada, como si pudiéramos estar en todas partes.

5.2.1.5. La “eficacia” del proceso videoarteterapéutico.

Muchas veces nos hemos planteado qué es aquello que queda cuando finaliza el proceso videoarteterapéutico, qué necesitamos como videoarteterapeutas.

La defensa de la “no eficacia” conlleva la imposibilidad de medir el resultado en base a unos objetivos fijados al inicio de la relación terapéutica.

Pero eso mismo puede pasarle al profesor al terminar el curso o al monitor del gimnasio al finalizar una clase, los alumnos se marchan, puede que los vuelvan a ver o no, en muchos casos ni siquiera saben cuál ha sido su experiencia, si han aportado valor, en la medida que sea, a la vida de esa persona a la que han prestado un servicio por un tiempo determinado.

Nuestra intención fundamental al plantear sesiones de videoarteterapia es la de abrir la mirada, aportar a los pacientes a través de nuestras propuestas nuevas posibilidades para mirar la realidad, para que cada persona presente en las sesiones se aproxime a su día a día, a lo que le rodea, desde múltiples puntos de vista y, desde ahí, sea capaz de volver la mirada hacia sí mismo y obtenga también nuevos matices de su propio ser.

Obtener esas nuevas miradas significa sin duda enriquecerse, tener la opción de cambio y la posibilidad de elegir, pero no es algo cuantificable. En el próximo capítulo describiremos y analizaremos diferentes casos prácticos realizados entre los años 2009 y 2015, en los que se ponen en juego las fronteras existentes entre el taller artístico, la mediación artística y el arteterapia,

donde podremos observar diferentes procesos de creación utilizando el vídeo como medio de comunicación entre videoarteterapeuta y paciente, prestando especial atención a lo que ocurre con la mirada en ese proceso, a su apertura, a sus descubrimientos, a cómo contribuye en cada caso al crecimiento del paciente y de esta forma trataremos de encontrar qué es aquello que aporta el vídeo como herramienta en arteterapia, cómo influye la forma de plantear las sesiones y la forma de estar del videoarteterapeuta, cuáles son los problemas encontrados al basarnos en no trabajar con el síntoma, sin unos objetivos concretos, defendiendo la no eficacia, atendiendo a lo que ocurre al tratar de realizar una intervención que se desarrolla y se alimenta de lo que va ocurriendo en las sesiones, explicando también las dificultades halladas en las sesiones, tanto técnicas (por la propia herramienta audiovisual) como en lo referente a bloqueos de los pacientes o a su rechazo al uso del vídeo.

Se pretende por tanto, a través del análisis de casos, describir la práctica y llegar a conclusiones sirviéndonos del conocimiento adquirido al investigar el marco teórico y de la comparación con los casos de otros profesionales.

5.2.2. Nuestra práctica de la videoarteterapia.

“Al mismo tiempo, debo insistir en que es una indagación empírica y que informa de lo que he percibido, no de algo que he soñado. He descubierto que para eliminar el malestar científico provocado por mis exploraciones, afirmaciones e hipótesis sin cortapisas, es útil llamarlas precientíficas en vez de científicas (un término que para muchos significa verificación más que descubrimiento). En todo caso, todas las afirmaciones que hago en este ensayo son en principio comprobables, demostrables o refutables.”¹⁸⁹

Para la organización de nuestra práctica hemos decidido respetar la forma que hemos tenido de recoger las sesiones en el momento de su realización (entre 2009 y 2015), que ha ido evolucionando a lo largo de los años y que ha variado dependiendo de la intención, del tipo de acercamiento y de su duración. La propia investigación y la evolución de la práctica ha motivado que se incorporen nuevos elementos y que se prescindiera de otros.

Tras cada descripción y análisis de las sesiones, realizaremos una reflexión genérica organizada según los esquemas incluidos en la teoría de esta investigación (que detallaremos al final de este punto), evidenciando además cuál es la posición del videoarteterapeuta y las aplicaciones fundamentales para el mundo de la videoarteterapia que se pueden extraer de la práctica, haciendo una reflexión final global, recapitulando todos los elementos esenciales, extrayendo conclusiones desde un prisma general que nos ayude a comprender mejor las posibilidades de la utilización de la videocreación en arteterapia.

Este tipo de investigación cualitativa, que no pone el foco en la eficacia ni en medir el resultado, no pretende realizar una medición objetivable de la práctica, optamos en su lugar por el estudio de casos, más en consonancia con lo expuesto durante el desarrollo teórico (intervención creada a partir del contacto con el paciente, trabajo directo con la persona, basado en el desarrollo de su producción y no centrado en el síntoma). Por tanto, prestaremos especial atención al proceso de desarrollo de la producción, del paciente, del videoarteterapeuta y de la mirada.

Todos los nombres utilizados son seudónimos y hemos decidido no detallar las entidades, asociaciones o espacios donde las sesiones han tenido lugar, solo la ciudad, para preservar la intimidad de los participantes.

Hemos seleccionado de entre las experiencias prácticas de videoarteterapia mantenidas a día de hoy, aquellas que mejor podían ayudarnos a ejemplificar todo lo que hemos planteado en la teoría:

- Valencia, 6 talleres individuales, 2009.
- Badalona, 25 sesiones individuales, caso supervisado, 2011.
- Barcelona, 9 sesiones grupales, caso supervisado, 2012-2015.

A continuación presentamos el esquema que tomaremos como genérico para la descripción de estas

¹⁸⁹ MASLOW, A. (1999). *La personalidad creadora*. Barcelona: Editorial Kairós. p. 349.

experiencias seleccionadas, basándonos en el modelo presentado en el punto 1.3.9:

-El punto de partida (cómo surge, acercamiento al grupo o a la persona, quiénes son / dónde están, la propuesta, la metodología).

-Contextualización (descripción del paciente y el espacio, planteamiento de la intervención)

-Desarrollo de la intervención.¹⁹⁰

-*Sesión n^o:*

-*Fecha:*

-*Resumen de la sesión.*

-*Análisis de la sesión.*

-*Problemas encontrados, dificultades, dudas, preguntas.*

-*Formulación de hipótesis.*

-*Modificaciones y propuestas para la siguiente sesión.*

-*Orientaciones recibidas en la supervisión del caso.*

-*Cierre de las sesiones:*

-*Sesión de cierre.*

-La supervisión.

-Comentarios a la intervención

-Claves obtenidas durante la supervisión

-Aplicación de las claves en las sesiones

-Resumen y análisis de lo ocurrido durante las sesiones.

-Conclusiones.¹⁹¹

-Producción:

-La relación con la cámara.

-Descripción de las 4 fases del proceso: grabar, visualizar, editar y analizar/evolucionar.

-Análisis de la producción (tomando el modelo del punto 2.4)

-La reconstrucción, la construcción del universo simbólico, el contacto-retirada.

-Recorrido de la mirada en el proceso

-Paciente:

-La forma de recibir la propuesta, de darle forma.

-Su lugar en el espacio.

-Cómo se coloca ante los otros participantes, cómo se muestra.

-Desarrollo e integración de los 4 centros: cuerpo, emoción, intelecto, espíritu.

¹⁹⁰ Respetaremos la forma de recoger los datos tal y como se realizó en ese momento, por tanto el esquema del desarrollo de la intervención y sus contenidos variará en cada una de las prácticas y podremos apreciar su evolución

¹⁹¹ Las realizaremos de cada una de las intervenciones, esta parte será común es los tres casos.

-La evolución de la mirada del paciente.

-Videoarteterapeuta:

-La forma de plantear la propuesta, de darle forma, de hacer el seguimiento.

-Su lugar en el espacio.

-Cómo se coloca ante los participantes, cómo se muestra, cómo se siente.

-La evolución de la mirada del videoarteterapeuta.

“El mejor regalo que le podemos hacer a los demás es ayudarlos a encontrar su propio poder”.¹⁹²

Antes de comenzar, estableceremos claramente la frontera entre lo que es arteterapia, mediación artística y un taller artístico, aclarando también la diferencia existente entre sesiones y talleres arteterapéuticos, ya que nos ayudará a comprender las múltiples posibilidades que existen a la hora de realizar un trabajo artístico y terapéutico, sabiendo que la importancia reside sobre todo en ser conscientes de qué se está proponiendo, dejándolo claro desde el principio a las personas que acuden al taller o a las sesiones. El potencial del uso del vídeo no siempre es tenido en cuenta y se puede jugar con la herramienta sin darnos cuenta de lo que estamos provocando.

Taller artístico: espacio de aprendizaje y creación artística en común, donde se imparten unas técnicas artísticas concretas, con la intención de fomentar el desarrollo de la imaginación y la capacidad creativa, compartir experiencias y generar un disfrute en los asistentes a la actividad.

Mediación artística: herramienta de educación social para trabajar con colectivos en situación de vulnerabilidad o exclusión social, fomentando su autonomía personal y el proceso de reinserción social, utilizando el arte como medio.

Arteterapia: en los estatutos de formación de FEAPA (Federación Española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia) se define arteterapia como:

“A efectos de los presentes Estatutos, se entenderá por Arteterapia una vía de trabajo específica que utiliza el proceso de creación a través del lenguaje artístico para acompañar y facilitar procesos psicoterapéuticos y promover el bienestar bio-psico-social, dentro de una relación terapéutica informada y asentida a aquellas personas y/o grupo de personas que así lo requieran.

Se fundamenta en el potencial terapéutico de la creación artística dentro de un encuadre adecuado, con el objetivo de promover dinámicas de transformación sobre: la capacitación personal y social, el desarrollo expresivo y creativo, el cambio de posición subjetiva y en su caso, la elaboración sintomática”.¹⁹³

Ahora nos centraremos en la diferencia entre sesión arteterapéutica y taller arteterapéutico. Cada sesión conforma la pieza del puzzle final, que es la intervención arteterapéutica. En cada una de las sesiones, ya sean grupales o individuales, paciente o pacientes y arteterapeuta se encuentran

¹⁹² MARQUIER, A. (2000). *La libertad de ser*. Barcelona: Luciérnaga. p. 499

¹⁹³ FEAPA. Estatutos. <<http://feapa.es/estatutos.html>> [Consulta: 30/07/2015]

en un lugar que queda definido como marco y donde se genera el espacio para la creación, la simbolización y el desarrollo personal. El hilo que va uniendo las diferentes sesiones lo da la propia producción, su evolución a partir de la mirada del paciente y de las propuestas e intervenciones del videoarteterapeuta. El número de sesiones no tiene por qué estar determinado en un principio. Los talleres arteterapéuticos, sin embargo, suelen tener una temática concreta (trabajo de sueños, de integración de polaridades, con el niño interior, de juego de roles, etc.) y constan de un número de sesiones que suelen estar predefinidas. El proceso de creación, al contrario que en las sesiones, se completa en ese mismo taller. Estos talleres son arteterapéuticos y no talleres artísticos en el momento en el que el foco se pone en el crecimiento personal y el trabajo de acompañamiento por el universo simbólico del paciente por delante del desarrollo de unas destrezas técnicas, centrándose en el proceso de la persona y su producción y no en el resultado. Además, las piezas resultantes de un taller artístico suelen ser compartidas con padres, amigos o incluso en exposiciones, mientras que en sesiones y talleres arteterapéuticos las producciones son para un trabajo personal, no se comparten salvo que el paciente así lo considere.

5.2.2.1. Videoterapia/Videoarteterapia/Taller de vídeo/Documental. Análisis de sus diferencias mediante seis casos prácticos. Valencia 2009.

Antes de comenzar con la descripción de este primer caso, nos gustaría aclarar que el punto de partida, la contextualización, el desarrollo de la intervención y el análisis técnico de lo realizado se han extraído del trabajo final de máster presentado en el año 2009, titulado *Historias personales: doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen vídeo*. No se han reproducido de forma textual los nombres y las localizaciones (aunque en el trabajo anterior sí se detallan ya que se contaba con la autorización expresa de los padres y tutores para la divulgación a nivel científico del trabajo realizado), con el fin de mantener el mismo criterio de confidencialidad en las tres experiencias prácticas que se describen y analizan a lo largo de este capítulo.

La pretensión, al servirnos de esta investigación previa, es la de realizar, durante el “resumen y análisis de lo ocurrido durante las sesiones” y las “conclusiones”, una revisión de lo realizado desde un nuevo enfoque, basado en la investigación actual, permitiéndonos de esta forma profundizar en el tema de estudio.

-Punto de partida y contextualización.

Hemos elegido para iniciar la descripción de la práctica profesional seis casos realizados en Valencia, en el marco de las prácticas del proyecto final del Máster de Artes Visuales y Multimedia (Universidad Politécnica de Valencia) entre los meses de marzo y junio de 2009. La relación con la asociación de personas con parálisis cerebral en la que se realiza la intervención comienza cuatro años antes, con actividades de voluntariado, participando también como monitora en algunos de

sus campamentos y realizando formaciones. Por tanto, la cercanía con la asociación y la confianza depositada en nuestra labor facilitó la propuesta.

Esta práctica podemos inscribirla en un lugar que se encuentra a medio camino entre la videoterapia, la videoarteterapia, el taller de vídeo y el documental. En la reflexión final trataremos de profundizar más en esta cuestión.

La propuesta inicial era la siguiente:

Llevar a cabo una serie para televisión en la que cada uno de los capítulos tenga como protagonista a una persona con parálisis cerebral con la intención de que sean emitidos en televisión. La propuesta tiene como finalidad poder mostrar el día a día de las personas con parálisis cerebral, mostrando al público en general el lugar donde habitualmente desarrollan sus actividades, explicando sus aficiones e intereses y, si así lo consideran, dando a conocer sus pensamientos más íntimos.

Cada episodio muestra una doble pantalla que describe una misma situación de la vida cotidiana del narrador/protagonista (la persona con parálisis cerebral) desde dos puntos de vista: una de las pantallas nos muestra una visión subjetiva de la escena (tomada por el propio narrador/protagonista de la misma) y la otra nos aporta una visión externa de esa misma acción (una tercera persona observa y filma al narrador/protagonista mientras la realiza).

Se habló con la asociación para saber qué personas querían colaborar permitiéndonos organizar el encuentro con cada una de ellas.

Los participantes serían seis, que realizarían la propuesta de forma individual: Vio, Chicho, Mat, Avo, Isa y Jota.

Pasamos ahora a describir la intervención, explicando primero los puntos que en su momento se recogieron por considerarlos los más relevantes (explicando el por qué de cada uno de esos puntos), para luego ir analizando el trabajo de cada uno de los protagonistas, primero explicando el desarrollo de la intervención para después realizar un análisis técnico de los vídeos. Finalmente, realizaremos las conclusiones desde el conocimiento adquirido tras estos años de prácticas y con la perspectiva que nos aporta todo lo investigado, basándonos en el esquema relatado en el punto anterior.

-Desarrollo de la intervención:

Los puntos que más adelante se desarrollarán de manera individualizada para cada caso son los siguientes:

- La Propuesta.
- Sus propuestas.
- El trabajo común.
- La doble mirada. Desde dentro, desde fuera. Hacia dentro, hacia fuera.

- Mostrar, mostrarse.
- Pensamientos y reflexiones.
- El montaje de los vídeos.
- Visionado de los vídeos. La reacción de los protagonistas. La reacción del público.

Consideramos que estos puntos merecen primero un análisis conjunto. Esto ayudará a dar una visión global de la propuesta y mostrar el porqué de la elección de estos enunciados para analizar cada una de las grabaciones.

La Propuesta.

La propuesta final, la que tomamos como referencia para la realización de estos vídeos toma como norma general mostrar en la pantalla dos imágenes captadas con dos cámaras diferentes. Una de ellas graba al protagonista, que a su vez narra un hecho cotidiano desde su mirada, utilizando la otra cámara.

Por tanto las consignas están claras, un único protagonista, una persona con parálisis cerebral que graba y narra una acción cotidiana para un público y que a su vez es grabado por una tercera persona, espectadora de la acción. El vídeo se mostrará por medio de la doble pantalla y todos los vídeos juntos formarán una serie para televisión.

Su Propuesta.

No podíamos plantearnos trabajar a partir de dos visiones diferentes sin tener en cuenta la propuesta que ambas visiones tenían de la acción. Se estableció con cada uno de ellos un encuentro previo a la grabación, un instante en el que sentarnos y que nos permitía escuchar. Conocer sus intenciones, su capacidad para poder decidir y aquello que le apetecía contar para no ceñirnos solo a la idea traída de principio sino también a lo que el otro pudiera aportar. La utilización de frases: “*Llévame a donde tú quieras llevarme*” o “*¿qué es lo que te gustaría mostrar de ti o de tu entorno?*” han ido activando sus propuestas, espontáneas, aunque en cierta medida forzadas y titubeantes por la falta de relación con la cámara de vídeo.

La iniciativa y el poder de decisión son dos valores muy importantes a desarrollar en todo ser humano y más cuando el grado de dependencia o de exclusión social te hacen ser una persona súper protegida por tu entorno, acostumbrado a que piensen por ti y a que se decida lo que supuestamente más te conviene. No es fácil, por tanto, trabajar con ellos en ese campo. En general necesitaban un gran empuje de partida, una consigna de mayor peso que la propia cámara o que las ganas de contar.

“*¿Y ahora qué?*” fue una de las frases más escuchadas durante el rodaje.

El trabajo común.

Al ser dos personas las que utilizan las cámaras, también son dos las voces que, para cada grabación, muestran sus ideas e intenciones. Con ninguno de los protagonistas fue un trabajo cerrado de principio.

El consenso es algo muy difícil de lograr, pero es muy satisfactorio conseguir un trabajo final que es acordado por ambas partes.

Pero con cada uno de ellos ese trabajo común se ha desarrollado y ha tenido una conclusión muy diferente y por ello planteamos a lo largo de este análisis un resumen explicando nuestra visión de la experiencia centrándonos en cada uno de los protagonistas.

Se trataba de intercambiar opiniones, de aportar posibilidades para que cada vídeo fuera único, personal.

Dentro de esta parte de trabajo común también se incluyen todas aquellas intenciones fallidas ya que cuando algo se comparte, las intenciones de principio, el punto de partida, suele verse alterado, mejorado, enriquecido.

Existen cuestiones que se dejaron atrás en un vídeo concreto y otras que se descartaron o se realizaron en todos los demás a raíz de uno de los vídeos. Por tanto en ese trabajo común existen unas maneras de hacer generales (que pasaré a explicar a continuación) y recursos que se adaptan a las intenciones, necesidades y capacidades de cada persona y que por tanto son únicos en cada vídeo analizado.

Procedimiento común del trabajo en grupo:

- Uso de dos cámaras de vídeo.
- Grabación de una situación cotidiana.
- En cada capítulo un solo protagonista.
- Las decisiones se toman con el consenso de los que intervienen en la grabación.

La doble mirada. Desde dentro, desde fuera. Hacia dentro, hacia fuera. Mostrar, mostrarse.

Una de las características comunes de todas las experiencias es el trabajo con dos cámaras de vídeo. El que graba es a su vez grabado.

El momento de comenzar a grabar es duro, está lleno de indecisiones, pero a su vez es mágico. Se establece un diálogo que va más allá de lo que estamos acostumbrados, existen dos ojos nuevos, externos, que nos miran, que miran al entorno pero que también nos apuntan, la cámara es una extensión de nuestra mano que nos permite captar todo aquello que vemos y mostrarlo, pero es a su vez un ente extraño, un enemigo al que hacer frente. Cuando se trata de mostrar algo, de hacer

participes a los demás de tu realidad la dificultad se multiplica. Es difícil ser espontáneo, no salen las palabras adecuadas, tienes miedo a la respuesta. Por eso es tan importante este punto dentro del análisis. Lo que muestras de ti mismo, lo que otro capta con su cámara y lo que otro observa del resultado. Son increíbles los puntos de vista y cuando esa visión se ve alterada por limitaciones físicas, psíquicas o cognitivas la riqueza en las respuestas y las posibilidades aumentan.

Mostrar y mostrarse, enseñar lo que te rodea y que otro te muestre a ti mientras lo enseñas, teniendo en cuenta la mirada del que es observado.

Pensamientos y reflexiones.

Al finalizar la grabación se reflexiona acerca de lo realizado aunque cada situación se plantea de diferente manera, ya que las capacidades de cada uno de los protagonistas son muy diferentes.

Consideramos de gran importancia parar y reflexionar a partir de cada uno de los vídeos, comentando esas primeras impresiones con sus realizadores. Cada uno de ellos ha hecho evolucionar el proyecto y le ha aportado alguna pieza clave a nivel de descubrimiento técnico, personal o social.

El montaje de los vídeos.

Procedimiento común en el montaje:

- Sentido unitario en el montaje.
- Doble pantalla y doble sonido.

El montaje no utiliza demasiado los cortes, muestra las acciones grabadas casi en su totalidad. Hay algunos vídeos en los que no existe colaboración externa para el montaje mientras que en otros es el propio protagonista el que toma la palabra y decide qué imágenes pueden ser más válidas.

Visionado de los vídeos. La reacción de los protagonistas. La reacción del público.

En este último apartado se analiza el fin último de estos vídeos, su visionado. Están hechos para ser vistos y crear una reacción en el espectador, que intentamos recoger para cada uno de los vídeos, mostrándolos no solo a sus protagonistas sino también a aquellas personas más cercanas que pueden aportar una nueva impresión sobre aquello que se ha realizado.

Nuestra atención se fija a veces en esa perspectiva de la persona a la que se le ha propuesto mostrar su realidad o sus intereses en torno a instantes cotidianos a través de la cámara de vídeo. En otros momentos nuestra vista viaja hacia la imagen que lo ve todo desde fuera, la que nos aporta el que podría ser nuestro habitual punto de vista.

Vio.

Vio tiene 15 años, pero parece que tiene muchos menos. No habla y precisa ayuda para todo, en la comida, en la ducha, a la hora de vestirse... aunque podría hacerlo sola.



Imagen 13."Vio". Nerea Rodríguez.

La Propuesta.

Simplemente ocurrió. Sin que nadie se lo planteara, sin ningún tipo de propuesta por mi parte. Lo único que hice fue encender la cámara y mostrarle donde estaba el objetivo y cómo se podía ver a sí misma.

Su propuesta.

Vio fue la verdadera artífice de todo. Encontró la cámara encima de una mesa y empezó a jugar con ella. El descubrimiento de la cámara, el juego, verse, hacerse gracia, intentar interactuar con esa imagen que ve reflejada. Juega con el aparato en sí y con su imagen.

El trabajo común.

Se establecen dos roles muy claros desde el principio. Vio es la que controla la situación, la que hace y deshace a su antojo mientras que yo solo me preocupé de encender la cámara, intentar que no se le caiga y grabarla con la mía mientras ella saca todo su potencial experimentador.

La doble mirada. Desde dentro, desde fuera. Hacia dentro, hacia fuera. Mostrar, mostrarse.

Esta sí que es una verdadera experiencia de doble visión. Está ella, que se muestra y se observa a la vez. Se sorprende, se sonríe, se llama por la pantalla. Está la cámara que la graba desde fuera, que da una visión alejada de lo que está ocurriendo. Ambas se complementan a la perfección y consiguen mostrar un vídeo de gran interés.

Pensamientos y reflexiones.

Es el primer vídeo realizado. El más espontáneo. El que muestra un encuentro de una persona con la cámara de vídeo, el juego que se establece entre ambas y las posibilidades que eso da a nivel visual. Es muy interesante la relación que se crea entre el espectador y lo que observa en la pantalla, ya que cuesta habituarse y darse cuenta de cuál es la relación existente entre ambas imágenes. Pero una vez

que se descubre se disfruta del encanto y el desparpajo de Vio y de su fuerza.

El montaje de los vídeos.

Fue un montaje sencillo, todo lo había hecho ella. Simplemente dividí en dos la pantalla para mostrar en cada parte la escena de una de las cámaras y el sonido lo monté de igual manera, utilizando ambas pistas entrecruzándose.

Visionado de los vídeos. La reacción de los protagonistas. La reacción del público.

Vio es feliz viéndose, se mira y se toca, sigue jugando con la televisión. Mostré el vídeo a los compañeros del máster y gracias a ello he extraído muchas posibilidades de trabajo y me ha hecho reflexionar sobre cuestiones que ni siquiera se me habían pasado por la cabeza.

Mis compañeros concluyeron que para ellos el discurso habla de la empatía. Por otro lado se planteó con ellos si el uso de la doble visión era acertado y su opinión acerca de la triple pantalla (intención de principio).

Cuando hablamos del audio y la reverberación que existe, para muchos resultaba algo positivo que ayudaba a meterse en situación, que te transporta a un mundo diferente, mientras que para otros acentuaba una característica psíquica. Entre todos comentamos cómo debía ser el final, cual era mi intención con los vídeos y si era realmente necesario indicar que la persona tenía parálisis cerebral.

Chicho.

Chicho tiene 31 años. Es muy espontánea, la conozco desde hace cinco años por lo que ya tenemos una cierta confianza. Tiene hemiplegia en el lado derecho y por lo tanto es zurda, eso le dificulta coger la cámara.

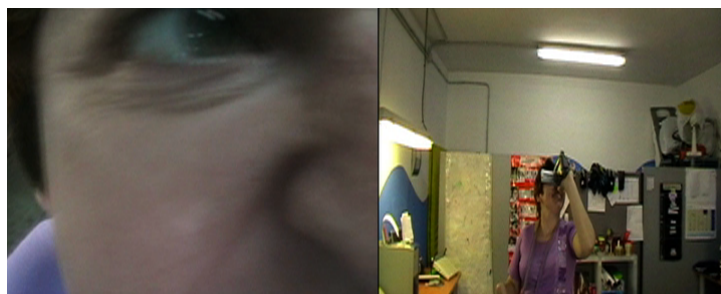


Imagen 14. "Chicho". Nerea Rodríguez.

La Propuesta.

Me acerco a Chicho y se hace difícil hacerle una propuesta de trabajo, supongo que por ese vínculo tan fuerte que nos une. Le explico sin dar demasiados detalles que quiero hacer un vídeo en el que

se muestren dos puntos de vista, el del narrador de la historia, el protagonista, y el del observador. Le ofrezco la libertad total en cuanto a temática y a espacio.

Su propuesta.

Chicho ha grabado un documental en primera persona en el que hace un repaso por las actividades diarias que realiza en el aula con sus compañeros. Tiene un problema al utilizar la cámara, las cámaras de vídeo están hechas para diestros, por lo que al agarrar la cámara tiene que tomar una decisión, ya que si la coge de manera normal se graba a sí misma.

Así lo hace, porque es mucho más cómodo, yo se lo explico, le digo que de esa manera solo se está filmando a sí misma y le muestro la pantalla.

Ella decide que quiere grabar así. Esa manera de situar la cámara es la que determina la grabación, no es solo lo que cuenta y cómo describe todo, como una verdadera periodista de documental que narra en primera persona sus actividades diarias, es también el hecho de estarlo mostrando a través de sus ojos, sin grabar realmente aquello de lo que habla.

El trabajo común.

En un principio grabamos mientras ella con su cámara subjetiva se grababa a sí misma. En las siguientes (lo repetimos tres veces) prefiere girar la cámara. Me pide ver lo que hemos grabado, para saber si está satisfecha o quiere hacerlo una vez más. Está contenta con la última parte que graba, se ve más suelta. Sin embargo yo le comento el encanto que tiene esa primera grabación en la que ella se explica mientras muestra su imagen, así que le propongo montar esa parte.

La doble mirada. Desde dentro, desde fuera. Hacia dentro, hacia fuera. Mostrar, mostrarse.

Mostrarse o mostrar lo que hay delante, esa fue la gran decisión de Chicho.

A partir de ahí el vídeo ha dado un nuevo paso, una nueva e interesante perspectiva desde la que ver la vida: a partir de los ojos de Chicho.

Pensamientos y reflexiones.

Toda la reflexión en la realización de este vídeo se ha hecho en común.

Le pregunto qué le parece poder mostrar su día a día a otras personas, qué me propone. Me comenta que podría ser muy interesante grabar a toda su clase, lo que hacen diariamente y poder mostrarlo, deja una vía abierta para nuevas colaboraciones con la asociación.

El montaje de los vídeos.

Basado en lo que Chicho y yo hemos decidido durante el repaso a las imágenes filmadas. Saca partido a esa primera toma de contacto con la cámara, con un discurso más espontáneo que el de

las tomas posteriores.

Un montaje sin cortes, que muestra la acción descrita de principio a fin, con sus errores, sus interrupciones y, sobre todo, con frescura.

Visionado de los vídeos. La reacción de los protagonistas. La reacción del público.

Chicho no se gusta. No está conforme. Quiere repetir, volver a verlo, decidir qué se enseña y qué no. Pero finalmente se siente cautivada por el vídeo, sonrío y llama a los demás para que vengan a verlo, aunque mientras se muere de vergüenza. Para ella la experiencia ha sido muy buena, era plenamente consciente de lo que hacía, como lo es a la hora de visionar la producción que hemos logrado en común.

Mat.

Mat tiene 21 años pero parece una niña. Física y psíquicamente. Con ella fue muy diferente la manera de trabajar. Hay que ayudarla a comer, a vestirse, a ducharse. No habla. No fue posible, por tanto, establecer un diálogo, o proponer alguna idea prefijada, todo fue mucho más espontáneo que con el resto de protagonistas.



Imagen 15. "Mat". Nerea Rodríguez.

La Propuesta.

El juego fue el detonante. Una mesa llena de cartulinas, botellas, rotuladores, conchas recogidas en la playa... Solo tuve que mostrárselo para que ella de manera natural se acercara y comenzara a experimentar con todo aquel material.

Su propuesta.

Ella decidió cuándo empezar y cuándo parar. Se acercó a jugar, tiró todo el contenido de la bolsa de conchas de la playa y empezó a manipularlas para luego golpearlas con una botella.

El trabajo común.

Con la dos cámaras de vídeo, una en mi mano, otra a la que Mat miraba con desconfianza y que cogía y dejaba cuando ella quería, realizamos el vídeo. Fue un entendimiento a través de miradas y

sonrisas. Para Mat, un juego.

La doble mirada. Desde dentro, desde fuera. Hacia dentro, hacia fuera. Mostrar, mostrarse.

Este es, a mi entender, el vídeo que aporta una mirada más externa, la cámara que acompaña a Mat no consigue verse por completo como cámara subjetiva ya que ella no la sostiene, sino que la olvida a un lado de la mesa para tocar todo aquel material tan atractivo para ella. Por tanto, esa visión de mostrarse, de ser consciente, de enseñar lo que quieres de ti mismo, de controlar qué es lo que quieres que se muestre de ti, no aparece en Mat.

Pensamientos y reflexiones.

Ha sido sin duda el más difícil de realizar. Al ser muy complicada la comunicación y sobre todo el entendimiento no era posible que ninguna de las dos tuviéramos claro qué era aquello que la otra pretendía. Pero existió mucho respeto por parte de las dos. Intenté mantenerme distante, dejarle su espacio, que ella misma realizara aquello que le interesaba, no quería imponerle una acción, ni llevarla por un camino que no fuera el que ella tenía en mente.

El montaje de los vídeos.

Lo recogido en el vídeo final es solo una pequeña muestra de todo lo que grabamos Mat y yo a través de tres cámaras diferentes. Fue a partir de la experiencia con ella donde la idea de utilizar tres visiones de una misma acción quedó reducida a una doble visión. Comparando un vídeo creado a partir de tres pantallas de vídeo y otro con dos, esa tercera pantalla no aportaba mucha más información adicional de la que muestra la imagen captada por el observador, por lo que era innecesario recargar la pantalla con tres escenas cuando con dos se mostraba prácticamente lo mismo.

Visionado de los vídeos. La reacción de los protagonistas. La reacción del público.

A mi entender, de todos los que he mostrado, es el que causa una impresión más encontrada. Mucha gente no puede evitar la comparación con otros de los vídeos, para destacar la falta de subjetividad. Otras personas se sienten inmediatamente conquistadas por Mat o manifiestan “*lástima*” por ella. En otros casos se valora lo espontáneo, es considerado uno de los vídeos más reales, más cercanos, menos “*preparado*”.

Avo.

Su parálisis le impide caminar. Lo conocí cuando aun era un adolescente y tomaba una fuerte medicación que evitaba que fuera agresivo. Ahora Avo es un joven de 24 años, mucho más asentado, sin esa agresividad de años atrás y sin necesidad de medicación para calmarse. Es muy cariñoso y tiene muy buena memoria. Es espontáneo, muy gracioso cuando quiere y muy dormilón.



Imagen 16. "Avo". Nerea Rodríguez.

La Propuesta.

Primera experiencia con alguien en silla de ruedas. Como tiene que conducir él mismo la silla de manera manual y necesita para ello las dos manos, buscamos una manera alternativa de sujetar su cámara, sobre uno de los brazos de la silla de ruedas. Le explico a él y a su profesora del aula que quiero realizar un vídeo sobre una actividad cotidiana. Como Avo no se muestra muy participativo (se acaba de despertar de la siesta) ella comenta que lo primero que hace Avo todos los días al llegar al aula es su tarea de apuntar el día que es en un calendario en la pared. Le preguntamos si le apetece mostrar esa actividad y grabarlo, dice que sí. Chicho también está allí, con ella ya hemos grabado, pero se muestra muy participativa, le pregunto si le gustaría ser ella la que grabara a Avo utilizando la cámara que habitualmente llevo yo. Le gustó mucho la idea, por lo que por primera vez me desvinculo por completo de la grabación.

Su propuesta.

Avo marca la pauta del lugar y el tiempo, ha decidido la acción a realizar a partir de la propuesta de su monitora y se encamina decidido a realizarla. Yo, esta vez sí, soy una mera espectadora que se dedica a solucionar los problemas técnicos que puedan surgir. Con Avo no es tan sencillo como con otros de sus compañeros, no se muestra tan colaborador. Sin embargo nos ofrece una perspectiva completamente nueva, la altura de los ojos está ahora mucho más cercana al suelo y se mueve como un perfecto travelling. En todo momento se dirige a la cámara, explica su acción como si existiera un público que lo observa, es consciente de lo que hace.

El trabajo común.

Ha sido un trabajo a tres bandas, Avo, el protagonista, Chicho, que lo grababa y yo misma como encargada de dar apoyo y ofrecer posibilidades para continuar. Fue un trabajo sencillo, en el que todos parecíamos estar de acuerdo y entendernos fácilmente, teníamos claro lo que se quería hacer y lo que iba a durar, el tiempo que Avo decidiera, porque eso es lo más importante para él, que le den su tiempo.

La doble mirada. Desde dentro, desde fuera. Hacia dentro, hacia fuera. Mostrar, mostrarse.

Acepta que es eso lo que quiere mostrar y lo muestra. Mira y habla a la cámara, es consciente de que ahí detrás hay un público. Su punto de vista es muy diferente al de cualquiera de nosotros, la silla ofrece una visión que contrasta mucho por la ofrecida con la otra cámara.

Pensamientos y reflexiones.

La experiencia ha sido muy enriquecedora. El proyecto ha dado con Avo un paso más. Está muy involucrado y le apetece verse, aunque su poder de decisión no haya sido muy determinante y se haya dejado influir por las propuestas de los demás, Avo está contento con el trabajo realizado.

El montaje de los vídeos.

El montaje lo realizo sola. Tomo toda la grabación, la pongo en doble pantalla, sin alterar nada de lo que aparece, y la edito, sin más.

Visionado de los vídeos. La reacción de los protagonistas. La reacción del público.

Avo disfruta y se ríe observándose. Tiene algo de vergüenza. Comenta que no se imaginaba así el vídeo, me pide explicaciones sobre la doble pantalla. No parece estar muy convencido sobre mis teorías de la diferente perspectiva.

Algunos de sus amigos también ven el vídeo, así como personas de la asociación. Las opiniones son positivas y aportan posibilidades de gran interés. Se muestran, al contrario que Avo, agrados por la doble pantalla, que les parece que ilustra muy bien la idea de principio que yo les había contado cuando propuse trabajar con los chicos de la asociación.

Se habla sobre lo difícil que sería llegar a emitirlo en realidad, ya que se necesitan permisos legales por parte de los padres, pero coinciden en lo interesante y lo bueno que podría llegar a ser conseguirlo.

Isa.

Es una embaucadora nata. Tiene 33 años y una gran capacidad de llegar a la gente. Hace amigos muy rápido porque es muy cariñosa y se puede conversar con ella.

Se muestra tímida, apática, en un principio. Dice que no quiere que nadie la vea.

La Propuesta.

Una situación de cotidianidad. Buscada, pretendida. Forzada pero espontánea.

Le muestro la cámara, se familiariza con ella, le explico lo que ya he trabajado con alguno de sus compañeros y el hecho de que es un trabajo académico, “algo para clase”. Le planteo que me lleve

a donde ella quiera, que nos paremos cuando ella lo decida y que grabe aquello que le interese mostrar. Conozco las capacidades de Isa y se que puede ofrecer mucho sin necesidad de tener una pauta marcada por alguien.

Aunque es cierto que para todos ellos hay una propuesta de temática común sobre el día a día.

Su propuesta.

Nos encontramos con un problema, no puede sostener la cámara a la vez que maneja la silla, ya que Isa solo controla la parte izquierda de su cuerpo.

Situamos la cámara entre sus piernas y caminamos, simplemente caminamos, Isa lleva paso firme y decidido.

De repente decide pararse y me pregunta: “¿nos quedamos aquí?” y yo le respondo “Donde tú quieras Isa”, entonces sigue avanzando, vuelve a pararse “...¿aquí?” y yo le contesto “¿qué es lo que quieres grabar?”



Imagen 17. “Isa”. Nerea Rodríguez.

Paramos, pero nos da el sol, hace mucho calor y continuamos el paseo. A partir de ese momento ya no hay más preguntas, se muestra mucho más natural, ya está adaptada a la cámara y además se da cuenta de que puede grabar y conducir sin ningún problema y eso la satisface. Va muy atenta a lo que graba, a aquello que sale en pantalla (cosa que otros no hacen). Se para y me explica que está cansada y hablamos de las alternativas inexistentes para las personas que terminan sus años de colegio, pero es que el discapacitado no solo es niño, también crece. Me habla de su familia. Decide que ya es hora de volver al centro de día. De camino saca a relucir a la verdadera Isa, la espontánea, la gritona, la que se hace querer. Saluda a las chicas de la ambulancia que la vienen a buscar para llevarla a casa y no solo eso, sino que las graba pidiéndoles que saluden a la cámara, se ríe como una quinceañera. Sube a por su abrigo para marcharse, de camino se encuentra con la dificultad de que la gente que quiere salir obstruye el paso...

Lo de todos los días...

El trabajo común.

Las negociaciones fueron tensas en un principio porque ella también lo estaba. Cuando comenzó a encontrar familiar el medio y a disfrutarlo fue muy sencillo trabajar con ella, le dejé el peso casi total de las decisiones, del camino a seguir y de los tiempos. Ella pedía que yo también me involucrara a la hora de decidir el lugar, las cosas que decir, las cosas que grabar. Fue una lucha de poderes, por mi parte para que ella sintiera la libertad de reflejar aquello que más le interesara y por su parte para que yo limitara una propuesta que le parecía demasiado abierta para lo que suele estar acostumbrada.

Una “lucha” con final feliz.

La doble mirada. Desde dentro, desde fuera. Hacia dentro, hacia fuera. Mostrar, mostrarse.

Cuesta que te graben. Cuesta mostrarse. Cuesta mostrar. Isa es un claro ejemplo de timidez y rigidez ante la cámara. Sentirte verdaderamente observado por un ojo extraño. “*No quiero que nadie me vea*” decía, “*¡Nadie!*”, pero luego se reía, porque sabía que era mentira, porque esa vergüenza no era más que falta de costumbre y en cuanto la grabación se fue integrando más en sus acciones diarias (con la aparición de las chicas de la ambulancia que la venían a buscar, por ejemplo), la naturalidad se hizo presente y nos regaló unos minutos en donde se ve claramente lo que ella deja ver de sí misma a los demás.

Pensamientos y reflexiones.

El instante más conmovedor del vídeo es cuando Isa confiesa que no ve otra alternativa que no sea quedarse en el centro en el que lleva cuatro años y donde “*me aburro como una ostra*”, confiesa.

Cuando en la vida no ves oportunidades y cada día es igual al anterior, alguien te tiene que ofrecer la posibilidad de nuevos caminos. Los chicos con discapacidad que conozco dentro del mundo laboral realizan trabajos en su mayoría muy mecánicos y alienantes. No se puede evitar en este caso el mensaje de contenido social, el discapacitado no sólo es niño, también crece, y como adulto tiene unas necesidades de integración muy altas. Los niños se mueven en un círculo mucho más reducido, pero cuando vas creciendo necesitas explorar nuevas amistades, salir de las “faldas de mamá”, encontrar nuevas posibilidades: amigos, trabajo, pareja.

La situación actual priva al discapacitado de esa edad adulta y lo sumerge en un gueto, en el ocultismo, en los trabajos creados por y para ellos.

Muchas iniciativas de empresas, colectivos, asociaciones y el propio gobierno trabajan por esa integración aunque no resulta algo sencillo y muchas veces se trata de trabajos mal pagados o muy poco valorados por la sociedad en general.

El montaje del vídeo

En este caso las decisiones del montaje se tomaron unilateralmente ya que fui yo la que decidí donde cortar, qué mostrar y qué no. Decidí la duración y los contenidos. No en todos los casos ha sido así, pero en este en concreto la edición se ha llevado a cabo de manera individual, ya que no fue posible que Isa participara en la toma de decisiones del montaje al ser éste uno de los últimos y estar supeditado a lo que en el resto de vídeos se tomaba como bueno.

Visionado de los vídeos.

Isa se muestra orgullosa, su risilla de quinceañera resuena en la habitación donde observamos el vídeo. La rodean sus compañeros. Los mira de vez en cuando y se tapa los ojos para no ver. Al terminar, comenta con voz entrecortada que no sabía que el vídeo iba a ser así, pero cuando comienza a oír los halagos de la gente sobre lo bien que llevaba la cámara y lo espontánea que es, se da cuenta de que no es tan grave haber salido en ese vídeo, se siente protagonista y eso le gusta.

Lo que más destaco de la aportación de los que han visto el vídeo es la idea de lo interesante de la visión desde una silla de ruedas eléctrica y la impresión tan realista que dan las imágenes en las que Isa comienza a grabar sosteniendo la cámara con la misma mano con la que conduce.

Jota.

Es un embaucador nato, igual que Isa. Tiene la capacidad de llegar a la gente. Tiene 28 años. Hace amigos muy rápido porque es muy cariñoso y se puede conversar con él.

A Jota es muy difícil entenderlo. No vocaliza bien. Hay que conocerlo bien para ser capaz de saber lo que quiere decir a la primera.

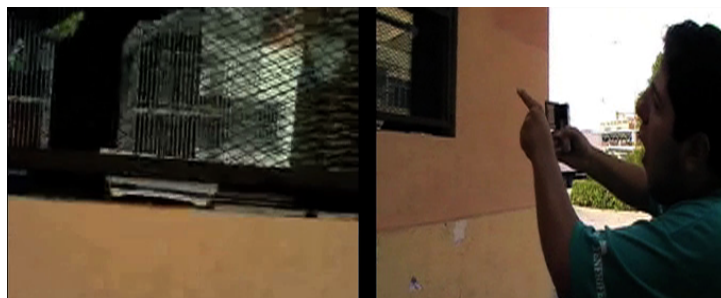


Imagen 18. "Jota". Nerea Rodríguez.

La Propuesta.

Nos encontramos en su aula. Pregunta qué vamos a hacer. Intento ser escueta, no dar demasiadas indicaciones. Le doy la cámara, le comento que me gustaría que fuera él el que llevara la iniciativa en

la grabación, que hable de su vida, que muestre algún aspecto que le gustaría que la gente conociera.

Su propuesta.

Estamos en el aula. Dice que le apetece ir fuera, cambiar de espacio. Me pregunta dónde, si aquí, si allá, no se llega a acostumbrar a que es él el que toma las decisiones. Le digo que me lleve a donde quiera. Por fin se decide, vamos a un lateral del centro de día, a la sombra, porque hace calor.

El trabajo común.

Vuelve a preguntar. Decide grabarme. Le propongo que me pregunte. Me hace una entrevista. Un cara a cara.

Su cámara me apunta, me hace un cuestionario, y así, de repente, casi sin quererlo, la persona que se situaba fuera de la escena, la que simplemente sujetaba la cámara, se hace la protagonista del vídeo de Jota, o, al menos, la coprotagonista, ya que la doble pantalla muestra un duelo de cámaras.

La doble mirada. Desde dentro, desde fuera. Hacia dentro, hacia fuera. Mostrar, mostrarse.

Me veo obligada a “dar la cara”. Jota saca su faceta más periodística. Se convierte en un reportero total. Él me graba mientras me pregunta, yo lo grabo mientras le respondo. El observador es ahora observado y eso hace que el vídeo tenga una magia especial.

Pensamientos y reflexiones.

Su manera de hablar y de moverse lo hacen una persona que va a una velocidad mucho menor de lo habitual. No tiene ningún tipo de discapacidad conocida, lo que tiene no saben cómo catalogarlo, se encuentra entre las patologías afines a la parálisis cerebral. Su único problema es la lentitud en el movimiento. Por ello y pese a tener las capacidades intelectuales que se catalogan como “normales”, Jota continúa en un centro de día. Es duro darse cuenta de que el ritmo, la velocidad, son tan importantes en las relaciones con los otros y te pueden llegar a hacer tan vulnerable.

El montaje de los vídeos.

El trabajo de montaje del vídeo de Jota fue uno de los más complicados.

Fue un trabajo individual, solo por mi parte, pero esta vez no era como las demás. Mi imagen, mi voz, mis respuestas, mis nervios, mi sonrisa y mis limitaciones aparecían al descubierto. La tentación de censurar, de resituar las cosas para no parecer que digo lo que estoy diciendo estaba ahí, pero si es algo que no hago con el resto de los vídeos, en este caso hay que enfrentarse a la cruda realidad y hacer lo mismo. Mostrarme se convertía en una situación vergonzosa para mí pero a la vez aporta una dimensión nueva a los vídeos, que incorporan al observador en la propia imagen.

Visionado de los vídeos.

No he podido ver el vídeo con su protagonista, que se encontraba en esos momentos fuera de Valencia, aunque si ha sido mostrado a otras personas.

Sorprende. Es diferente a los anteriores. Aparecen dos personas. Comprendes que es un acierto haber utilizado subtítulos ya que sino se haría muy complicado para aquellos que no conocen a Jota comprender lo que dice, sobre todo si tenemos en cuenta la inmediatez requerida por la televisión.

-Análisis técnico de lo realizado.

Comienza aquí el análisis de cada uno de los vídeos, para ofrecer una visión de la parte formal de las imágenes captadas y detenerse también en analizar el discurso de cada una de las piezas realizadas.

Las figuras estilísticas mencionadas aparecen descritas en el capítulo 2.4, al hablar del análisis formal de la producción.

Cada persona percibe un espectro de la realidad muy limitado y, a partir de él, se crea su mapa del mundo, a esto debemos unir que una persona con parálisis cerebral tiene su capacidad para percibir alterada, por lo que el análisis de los vídeos, teniendo en cuenta esas estrategias para contar utilizadas, dejarán muy claros estos parámetros.

Las personas con parálisis cerebral también pueden tener problemas de concentración y de coordinación ojo-mano. Muchas de estas personas usan tanta energía y concentración para mantener el control de su cuerpo y sus movimientos que les queda muy poca energía para dedicarla a tareas visuales.

Introducción al análisis de los vídeos. Estrategias comunes para contar.

Las seis piezas de vídeo a analizar tienen muchos elementos comunes que las configuran como una serie.

La imagen del televisor aparece dividida, nos muestra dos pantallas.

Una de esas escenas, ocupando media pantalla, nos relata la acción desde un punto de vista externo, que muestra al personaje principal realizando una acción determinada, observado y captado por un ojo ajeno a él.

En la segunda cámara, situada al otro lado de la pantalla, el protagonista y narrador de la acción es el que sostiene entre sus manos, piernas o en su silla de ruedas la cámara de vídeo, por lo que nos ofrece una visión subjetiva de la escena, la que da el propio protagonista de los hechos, y que denota su altura, su movilidad, sus intereses, dónde fija su mirada y las estrategias que utiliza para apoyar

con imágenes su discurso.

De entre las figuras estilísticas detalladas en el punto 2.4 de esta investigación algunas de ellas pueden tomarse como comunes en todos los relatos. La anfibología, que se explica como algo que se puede representar de dos modos diferentes, se nos muestra en el caso que nos ocupa de manera muy evidente. Podríamos definir el vídeo presentado como metavideo, una imagen vídeo que se toma mientras otra persona a su vez está grabando a aquella que realiza la acción de grabar. Es una reflexión sobre la propia imagen vídeo y su captación. La antifonía se centra en el contra discurso, ofrece un nuevo punto de vista, tomado desde una realidad diferente. Es una manera distinta pero también válida de explicar el juego de la doble pantalla (grabar mientras eres grabado) que se daba con la anfibología. Se toma también como figura estilística que relaciona cada uno de los vídeos la atmósfera, la cual aporta además un significado al contenido que se pretende mostrar. No es solo la acción y lo que cuenten de ella sino también el lugar donde se sitúa. Es por tanto un criterio más de análisis y en este caso nos encontramos en una atmósfera cotidiana, del día a día de cada protagonista, donde se muestran con la más absoluta naturalidad, tranquilos y arropados por su entorno. Un entorno que ofrece seguridad pero que a su vez cohibe a la hora de grabar y ser grabado.

Vio. Análisis técnico y discursivo. Estrategias para contar.

Análisis técnico.

Duración: 4' 15"

Composición: doble pantalla. Dos relatos de una misma escena. División de la pantalla en dos mitades.

Encuadre/Punto de vista: doble visión: exterior-subjetiva (cámara 1) / interior-subjetiva-la propia Vio (cámara 2)

Planos:

- Cámara 1: domina la acción el plano medio y plano general.
- Cámara 2: plano corto, primer plano.

Ángulos y movimientos de la cámara: la cámara 1 da una visión general de la escena. La cámara 2 muestra imágenes que se combinan entre lo que hay a su alrededor y el propio cuerpo de la protagonista.

Espacio: interior, aula de actividades.

Luz: interior de fluorescentes, exterior con ventana al fondo de la sala.

Color: en color.

Montaje: continuo, sin demasiados saltos, en tiempo real.

Sonido: doble sonido, de los dos canales de sonidos captados por ambas grabaciones, sitúa la escena, la envuelve.

Análisis del discurso.

Temática: el encuentro con la cámara de vídeo.

Breve descripción del contenido: narra el encuentro casual de Vio con la cámara de vídeo y su juego con ella, descubriendo sus usos, alcanzando pequeñas metas, hasta que considera que ya es suficiente y decide parar.

El discurso: Vio plantea su discurso desde su gestualidad. No habla más que en pequeños instantes, en los que dice alguna onomatopeya o frase suelta.

El uso de la cámara: la cámara es un juguete. Es el centro de su experimentación. La acerca y la aleja, señala distintos puntos, gira el visor, se apunta a sí misma, se observa, descubre las posibilidades que le da la imagen vídeo.

La imagen que muestra del mundo: una imagen en movimiento, giro constante, de descubrimientos, se observa la mesa y los dibujos en los que trabaja, el techo, pequeños fragmentos de sus encuentros. Muestra un mundo experimental, desde su punto de vista de buscadora insaciable de nuevas posibilidades en cada elemento.

La imagen del resto de compañeros: solo se aprecian dos personas, de manera azarosa, en las que no repara, no las sitúa completamente en plano, ni siquiera se les ve la cara.

La imagen de su propio cuerpo: Vio se investiga. Acerca la cámara y muestra un primer plano de sus pestañas, enfoca su cara, la observa, golpea la pantalla en la que aprecia su imagen.

La imagen que se muestra de ella: se ve sentada en una silla, casi siempre de medio cuerpo, a veces en una doble visión dentro de esta imagen, ya que se puede ver la imagen de Vio en el visor de la cámara y cómo Vio la observa.

Puntos de atención (situaciones puntuales que eclipsan su atención): existe un momento en el que repara en el techo de la habitación captado por la cámara y se detiene, aunque sea simplemente por un instante. También hay algunos momentos en los que capta su propia imagen y repara especialmente en ellos, consiguen que se detenga en su insaciable búsqueda.

Figuras estilísticas utilizadas (voz hablada/imagen): Vio utiliza la metonimia ya que se autograba dejando ver solo ciertos fragmentos de su cuerpo (manos, rostro). Gran aportación cinésica, su

actuación no verbal se hace presente en cada momento del vídeo y se convierte en protagonista.

Chicho. Análisis técnico y discursivo. Estrategias para contar.

Análisis técnico.

Duración: 4' 06"

Composición: doble pantalla. Dos relatos de una misma escena. División de la pantalla en dos mitades.

Encuadre/Punto de vista: doble visión: exterior-subjetiva (cámara 1) / interior-subjetiva-la propia Chicho (cámara 2)

Planos:

- Cámara 1: domina la acción el plano medio y el plano general.
- Cámara 2: plano corto, primer plano.

Ángulos y movimientos de la cámara: la cámara 1 da una visión general de la escena. La cámara 2 muestra una imagen en primer plano de la protagonista.

Espacio: interior, aula-taller de trabajo.

Luz: interior de fluorescentes, exterior con ventana al fondo de la sala.

Color: en color.

Montaje: continuo, sin demasiados saltos, en tiempo real.

Sonido: doble sonido, los captados por ambas grabaciones, sitúa la escena, la envuelve.

Análisis del discurso.

Temática: recorrido por las actividades de su aula.

Breve descripción del contenido: propone Chicho en su espacio un viaje explicativo por varias de las actividades realizadas durante el curso por ella y sus compañeros. Las detalla una a una en su recorrido, describiéndolas y poniendo toques de humor.

El discurso: es un discurso entrecortado, tenso en ciertos momentos, encaminado a impresionar, a estar a la altura que ella misma se ha fijado. Chicho se explica muy bien, deja muy claro todo lo que comenta, pero no puede evitar mostrarse cohibida.

El uso de la cámara: al ser hemipléfica (controla solo brazo y pierna izquierda), la complicación se da al tener que coger la cámara, ya que, para conseguir que la imagen sea estable, debe tomarla

enfocándose, decidiendo ella misma hacerlo así, rechazando mostrar el exterior, aunque a lo largo de la grabación parece olvidarlo y comienza a apuntar aquello que menciona como si lo estuviera captando con la cámara. Su mundo se balancea, aunque existe mucho control en su mano, su cojera le impide controlar completamente la imagen tomada ya que tiene que controlar su propio cuerpo. Está más concentrada en el discurso que en la imagen que graba.

La imagen que muestra del mundo: se muestra a ella misma, por lo que no se aprecia nada más que su rostro.

La imagen del resto de compañeros: no graba a ninguna otra persona.

La imagen de su propio cuerpo: se muestra en todo momento en primer plano, sonriente e interesada aunque nerviosa, pendiente de hacer bien su papel.

La imagen que se muestra de ella: de medio cuerpo y cuerpo entero, se puede observar una persona concentrada en el discurso, algo titubeante, pero que se ve controlando la situación.

Puntos de atención (situaciones puntuales que eclipsan su atención): no existen momentos de atención, ya que siempre se capta a sí misma. Sí existe un momento que llama especialmente la atención, cuando explica la actividad realizada en el techo, lleva su cámara en un contrapicado, como si olvidara que se está grabando a ella misma y creyera que graba la imagen que ella está viendo, la del techo.

Figuras estilísticas utilizadas (voz hablada/imagen): Existe una armonía imitativa, intentando complacer con su discurso. Utiliza la metonimia, muestra solo su rostro en lugar de todo su cuerpo o de una visión general de aquello que describe.

Mat. Análisis técnico y discursivo. Estrategias para contar.

Análisis técnico.

Duración: 2' 15".

Composición: doble pantalla. Dos relatos de una misma escena. División de la pantalla en dos mitades.

Encadre/Punto de vista: doble visión: exterior-subjetiva (cámara 1) / interior-subjetiva-la propia Mat (cámara 2).

Planos:

- Cámara 1: domina la acción el plano medio y plano general.
- Cámara 2: plano medio, plano corto.

Ángulos y movimientos de la cámara: la cámara 1 da una visión general de la escena. La cámara 2 muestra imágenes que se combinan entre lo que hay a su alrededor y la actividad que desarrolla la protagonista.

Espacio: interior, dormitorio.

Luz: interior de fluorescentes, exterior con ventana al fondo de la habitación.

Color: en color.

Montaje: continuo, sin demasiados saltos, en tiempo real.

Sonido: doble sonido, de los dos canales de sonidos captados por ambas grabaciones, sitúa la escena, la envuelve.

Análisis del discurso.

Temática: encuentro azaroso con material para experimentar.

Breve descripción del contenido: Mat comienza el vídeo pidiendo agua, pero pronto olvida tal necesidad primaria al descubrir en la mesa una bolsa llena de conchas de playa que se dedica a desperdigar por la mesa, después las manipula y las golpea con una botella, para finalmente abandonarlas y marcharse.

El discurso: el discurso de Mat es gestual, casi no habla, pero experimenta y prueba los materiales, centra su atención de manera selectiva y fugaz en distintos elementos que hay en la habitación.

El uso de la cámara: Mat omite casi por completo la cámara, la considera un objeto más, la toma y la deposita sobre la mesa, para luego centrar su atención en otros materiales que hay a su alrededor.

La imagen que muestra del mundo: muestra con la cámara su mundo, un mundo de búsqueda y dispersión.

La imagen del resto de compañeros: no se muestra ninguna otra persona en plano.

La imagen de su propio cuerpo: Mat deja ver su mano en primer plano desde su cámara, mientras ella continúa centrada en su actividad.

La imagen que se muestra de ella: una mirada perdida, una mujer con cuerpo de niña, camina arrastrando los pies, como vagando por la sala, atendiendo a aquello que se encuentra a su paso, pero siempre por un instante, nada capta durante mucho tiempo su interés.

Puntos de atención (situaciones puntuales que eclipsan su atención): no existen en lo concerniente al uso de la cámara, sí a su actividad ya que la bolsa con las conchas y el material que contiene, la botella, unas bolsitas de ketchup... consiguen que esté atenta.

Figuras estilísticas utilizadas (voz hablada/imagen): se deja ver la metonimia en el hecho de mostrar solo determinadas partes de su cuerpo.

Existe un paradoja durante los primeros instantes del vídeo al no tener muy claro quién sale en la imagen, quién graba y quién es grabado. Cuesta comprender en un principio el juego de la doble pantalla, descubrir lo que relaciona ambas imágenes.

Avo. Análisis técnico y discursivo. Estrategias para contar.

Análisis técnico.

Duración: 5' 35"

Composición: doble pantalla. Dos relatos de una misma escena. División de la pantalla en dos mitades.

Encuadre/Punto de vista: doble visión: exterior-subjetiva (cámara1) / interior-subjetiva-el propio Avo (cámara 2).

Planos: domina la acción el plano medio.

Ángulos y movimientos de la cámara: la cámara 1 da una visión general, en picado. La cámara 2 aporta una visión general, travelling de cámara en cada movimiento.

Espacio: interior, aula-taller de trabajo.

Luz: interior de fluorescentes, exterior con ventana al fondo de la sala.

Color: en color.

Montaje: continuo, sin demasiados saltos, en tiempo real.

Sonido: doble sonido, de los dos canales de sonidos captados por ambas grabaciones, sitúa la escena, la envuelve.

Análisis del discurso.

Temática: explicación de una actividad diaria en el aula.

Breve descripción del contenido: Avo ejemplifica y describe una de sus actividades diarias en el aula: el "Hoy es". Muestra su recorrido a su llegada a clase, cómo coge el cartel en el que señala la fecha diariamente, cómo coloca cada elemento, tomando los nombres de día, mes y año de una caja, expresando finalmente que ya no sabe qué más hacer.

El discurso: realiza su discurso con lentitud, explica de manera entrecortada y dudosa la actividad.

Se contradice continuamente (“*la caja está cerrada*”/”*no, está abierta*”, “*la caja está vacía*”/”*no, no lo está*”), se muestra nervioso y ansioso, tenso por estar siendo grabado.

El uso de la cámara: él no toma directamente la cámara, necesita sus dos manos para desplazarse en la silla por lo que la cámara de vídeo se acopla a uno de los reposa-brazos de la silla de ruedas. Se muestra por tanto concentrado en el discurso y no en lo que graba, está completamente desvinculado de la imagen tomada.

La imagen que muestra del mundo: el interés de la imagen tomada por la cámara de Avo radica en el cambio en la perspectiva y el desplazamiento. El lugar desde el que se ven las cosas varía por completo debido a dos parámetros, la altura y el desplazamiento de la silla de ruedas.

La imagen del resto de compañeros: solo se ven dos personas aparte de Avo en este vídeo, que se pueden observar al principio de la pieza. Al estar a la altura de la vista de una silla de ruedas no vemos sus caras, solo parte de su tronco y piernas.

La imagen de su propio cuerpo: la cámara de Avo toma solo partes fragmentadas de su cuerpo, sus manos y brazos realizando la acción que narra.

La imagen que se muestra de él: la cámara externa lo muestra de medio cuerpo, nervioso, poniendo en muchos momentos los ojos en blanco, echando la cabeza hacia atrás, balanceándose, para luego continuar con calma su descripción.

Puntos de atención (situaciones puntuales que eclipsan su atención): no existen puntos que destacar.

Figuras estilísticas utilizadas (voz hablada/imagen): Se dan ciertos paralogismos ya que se contradice en su discurso. Se despide con un “*Ahora no se qué más hacer*” del que se desprende cierta ironía y que a la vez envuelve una cierta incertidumbre, dejando al espectador con una sensación de desazón.

Isa. Análisis técnico y discursivo. Estrategias para contar.

Análisis técnico.

Duración: 5’ 34”.

Composición: doble pantalla. Dos relatos de una misma escena. División de la pantalla en dos mitades.

Encuadre/Punto de vista: doble visión: exterior-subjetiva (cámara 1) / interior-subjetiva-la propia Isa (cámara 2).

Planos: domina la acción el plano medio.

Ángulos y movimientos de la cámara: la cámara 1 da una visión general, en picado. La cámara 2 aporta una visión general, travelling de cámara en cada desplazamiento de la silla de ruedas, momentos puntuales de detalle en elementos concretos (un arbusto del jardín, la pared, una persona conocida).

Espacio: exterior.

Luz: exterior, sol de tarde.

Color: en color.

Montaje: continuo, sin demasiados saltos, en tiempo real.

Sonido: doble sonido, de los dos canales de sonidos captados por ambas grabaciones, sitúa la escena, la envuelve.

Análisis del discurso.

Temática: un paseo exterior con Isa.

Breve descripción del contenido: se realiza un recorrido desde el centro de día donde Isa acude hasta un jardín cercano, un paseo acompañado de una conversación sobre el presente y el futuro inmediato. Ya de vuelta al centro de día, se encuentra con las personas que la vienen a buscar y con compañeros.

El discurso: el discurso de Isa pasa por diferentes fases muy diferenciadas. Manifiesta en un principio que no puede conducir y grabar y que no quiere que nadie la vea, está recelosa de mostrarse, se muestra intranquila, tensa, no natural. Unos minutos después de estas declaraciones existe un encuentro con la cámara, se da cuenta de que puede utilizar su mano izquierda para grabar mientras conduce su silla, disfruta tomando imágenes. Se detiene a conversar, se muestra más profunda y menos tensa, reflexionando acerca de su vida actual. Mientras está centrada en el discurso, no se para a pensar en lo que graba, muestra la pared que está frente a ella. Finalmente se encuentra con personas a las que habla emocionada, ya se muestra natural, su forma de hablar, su tono, cambian por completo, está feliz, la cámara ya no es una molestia, disfruta y le gusta que la miren.

El uso de la cámara: en la primera parte del vídeo Isa omite completamente el uso de la cámara, se centra en continuar su camino, llega a tomar la cámara como un elemento más de su mano, hasta se rasca la cabeza con ella. Posteriormente experimenta una variación, comienza a disfrutar de la grabación, aunque sigue sin ser completamente consciente de que es una grabación continua.

La imagen que muestra del mundo: un mundo desde la silla de ruedas, en un travelling continuo. Un mundo que se observa a un metro del suelo.

La imagen del resto de compañeros: por un instante graba a la persona que la está grabando, se da una situación de complicidad y sonrisa por ambas partes. El siguiente punto de atención señalando a otra persona es cuando se encuentra con la persona que la lleva a casa, a la que se dirige, llamándola por el nombre y grabándola durante un instante mientras la saluda, casi como si tomara una fotografía. Realiza lo mismo con la siguiente joven que está en la ambulancia, a la que saluda y graba durante unos segundos. Subiendo la rampa hacia el centro de día se encuentra con varias personas, la cámara está en su mano, no llegamos a ver sus caras porque la altura desde la que se toman es la de la silla de ruedas.

La imagen de su propio cuerpo: no se graba a ella misma en ningún momento, no da una imagen desde su perspectiva de su propio cuerpo sino de lo exterior.

La imagen que se muestra de ella: en la mayoría de los casos de medio cuerpo, en su silla de ruedas motorizada, se muestra nerviosa y avergonzada para, a medida que evoluciona el vídeo, darse a conocer primero como una mujer reflexiva y luego como una persona vital y despierta, saludando y gritando, emocionada por los encuentros y por poder marcharse a casa.

Puntos de atención (situaciones puntuales que eclipsan su atención): un primer momento de atención se refleja cuando deja de tener la cámara entre las piernas, la toma entre sus manos y graba el jardín con un nuevo semblante. En otro instante graba a la persona que la está grabando, se da una situación de complicidad y sonrisa por ambas partes. Por último, fija claramente su atención en las dos personas que graba y saluda, aunque solo sea por unos segundos.

Figuras estilísticas utilizadas (voz hablada/imagen): utiliza la hipérbole al mostrarse tan inhibida en un principio a la hora de grabar y hablar, exagera su estado y sus palabras. “*No quiero que nadie me vea*”, con esta frase muestra un argumento de autoridad con el fin de no dejar demasiadas expectativas depositadas en lo que ella pueda llegar a hacer durante la grabación. Se establece una paradoja entre lo que dice y lo que hace (manifiesta que no puede conducir y grabar y luego lo hace). Establece una comparación en su discurso entre su vida actual en casa y en el centro de día.

Jota. Análisis técnico y discursivo. Estrategias para contar.

Análisis técnico.

Duración: 4' 02”

Composición: doble pantalla. Dos relatos de una misma escena. División de la pantalla en dos mitades.

Encuadre/Punto de vista: doble visión: exterior-subjetiva (cámara 1) / interior-subjetiva-el propio

Jota (cámara2).

Planos: domina la acción el plano medio.

Ángulos y movimientos de la cámara: la cámara 1 da una visión general, frente a frente con el protagonista. La cámara 2 aporta una visión general, frente a frente con la persona que lo está grabando, encuadre y uso de la cámara controlados.

Espacio: exterior.

Luz: exterior, sol de tarde.

Color: en color.

Montaje: continuo, sin demasiados saltos, en tiempo real.

Sonido: doble sonido, de los dos canales de sonidos captados por ambas grabaciones, sitúa la escena, la envuelve.

Análisis del discurso.

Temática: una entrevista cruzada.

Breve descripción del contenido: comienza el recorrido hacia el “espacio de la entrevista” desde el centro de día presentando a unos periquitos que cuidan en el centro. Los dos personajes continúan su camino y se sitúan frente a frente, cada uno con su cámara, Jota comienza a entrevistar a la persona que habitualmente toma un papel de secundario, para finalmente dar un mensaje de despedida.

El discurso: plenamente consciente y lúcido, Jota muestra un discurso de difícil comprensión, por sus dificultades en el habla, necesita repetir hasta tres veces para ser comprendido, pero no se desespera, continúa su labor de reportero, manejando la situación.

El uso de la cámara: controla perfectamente el encuadre, el manejo de la cámara y aquello que capta con ella. La toma decidido en su mano, sin ningún tipo de complejo.

La imagen que muestra del mundo: nos balanceamos con Jota. Nuestro mundo se mueve de un lado a otro a través de sus ojos. Pero si miramos más allá de su balanceo y lentitud en el movimiento y el habla, descubrimos un gran control del encuadre, de la imagen creada y del propósito de su grabación.

La imagen del resto de compañeros: Jota muestra a la persona que lo graba, la que lo espía, para hacerla una protagonista más de su vídeo. Es un relato cara a cara, a la misma altura, sin que exista una visión que se imponga a la otra.

La imagen de su propio cuerpo: no se graba a sí mismo, toma imágenes del exterior.

La imagen que se muestra de él: suele ser de medio cuerpo, con algún primer plano, se muestra su cuerpo inestable, pero queda claro que su control radica en su gran capacidad cognitiva y se puede apreciar cómo pone todos sus esfuerzos en hacerse entender, expresarse con la mayor claridad posible y a la vez concentrarse en grabar las imágenes que acompañan su discurso.

Puntos de atención (situaciones puntuales que eclipsan su atención): desde el principio, cada una de las imágenes tomadas representan puntos en los que conscientemente fija su mirada y su atención, no es una grabación azarosa.

Figuras estilísticas utilizadas (voz hablada/imagen): en sus imágenes se sirve de la perífrasis, sabe como indicar algo indirectamente. Vence el estereotipo de persona incapaz (lo puede parecer por su lentitud al moverse y al hablar) y se muestra como una persona con gran control de su cuerpo y de la situación.

-Resumen y análisis de lo ocurrido durante las sesiones.

Esta práctica, como ya hemos comentado en la introducción, podemos inscribirla en un lugar que se encuentra a medio camino entre la videoterapia, la videoarteterapia, el taller de vídeo y el documental.

Consideramos que se podría tratar aquí de un taller de vídeo que tiene por intención la creación de un documental (cada capítulo podemos entenderlo como parte de una serie de documentales) ya que esa era la pretensión en un inicio, cuando se lanza la propuesta de trabajo.

Sin embargo, a medida que profundizábamos en la realización de esta serie de vídeos, destinados a ser emitidos por televisión, en los que cada una de las personas con parálisis cerebral que colaboraban (como hemos comentado, cada capítulo tenía como protagonista a una persona diferente) mostraba al público algún aspecto de su vida cotidiana, la forma de entender el tipo de acercamiento que se realizaba fue cambiando.

La relación entre vídeo y diversidad funcional fue determinante: por un lado se presentaba la dificultad del trabajo técnico, cada persona tiene muy diferentes características, lo que supone un reto a la hora de afrontar cada vídeo (con cada uno de ellos tuvimos que empezar de cero para: encontrar un lugar para la cámara, realizar o controlar determinados movimientos, encontrar las palabras que decir, impulsarlos a tomar decisiones). Por otro lado esta experiencia abría una nueva vía de investigación: ¿nos interesaba que el fruto de aquel trabajo sirviera como un acercamiento de la parálisis cerebral al gran público o lo que queríamos realmente era trabajar con la persona? ¿y esa otra persona? ¿qué buscaba al hacer esos vídeos? ¿qué le aportaban?

Por eso esta experiencia nos parece muy relevante para nuestro camino como videoarteterapeutas

y para ejemplificar cómo una misma propuesta, dependiendo de su propósito, del profesional que la ponga en marcha y de su desarrollo, puede encontrarse en el terreno del taller artístico, de la mediación o del arteterapia.

Por tanto, aunque en este caso se trate de un taller artístico, cuyo propósito es generar unos vídeos que mostrar en televisión, su evolución y lo ocurrido durante los encuentros con cada uno de los participantes, nos ha hecho cambiar la mirada. Mostrar qué hay de videoterapéutico y de videoarteterapéutico en el trabajo realizado con estas seis personas nos puede ayudar a comprender mejor las diferencias y similitudes que existen entre ambas disciplinas.

La videoterapia y la videoarteterapia, como ya hemos visto en el capítulo 1.2, encuentran su conexión en que ambas utilizan el vídeo como herramienta terapéutica. Para la videoterapia la cámara es un testigo de lo que ocurre en la sesión mientras que en videoarteterapia se utiliza la cámara como herramienta de creación.

Planteamos que coexisten videoterapia y videoarteterapia ya que existen dos miradas, la mirada de la persona, que selecciona lo que graba y lo que rescata para el montaje, que observa lo grabado y decide repetir o da por buena la toma, en ese caso estaríamos hablando de videoarteterapia. Pero también existe la mirada externa, que capta la imagen del protagonista mientras lleva a cabo el acto de grabar y que por tanto lo confronta, le muestra su forma de enfrentarse al proceso creativo, sus tics, su movimiento, los momentos en los que duda o deja los ojos en blanco, le da pistas sobre quién es y cómo se muestra al mundo, hablaríamos, en ese caso, de videoterapia.

-Conclusiones.

-Producción:

-La relación con la cámara.

Vio: de juego, un verdadero ejemplo del descubrimiento de la cámara de vídeo, de lo que se puede observar a través del visor, del propio cuerpo “reflejado” en la pantalla. Coge la cámara con ambas manos, la gira, saca el visor, lo vuelve a meter, no entiende muy bien cómo funciona, trata de volver a sacarlo pero no es capaz, la ayudo.

Chicho: la cámara resulta un objeto complicado cuando no se puede usar la mano derecha para grabar. La cinta para sujetar la cámara está en la derecha y al intentar Chicho coger la cámara con su mano izquierda con la misma comodidad con la que la coge un diestro se encontró con que la cámara apuntaba hacia ella en lugar de dirigirse hacia su campo de visión. Realizó otras dos tomas adaptando la cámara para poder apuntar hacia el exterior. En la primera toma, omitió claramente la existencia de la mirada de la cámara y la utilizaba como si la cámara estuviera filmando lo que

ella veía (dirigiendo el culo de la cámara hacia el lugar que estaba describiendo). Su relación con la cámara fue fluida y sencilla, todo el tiempo de grabación, durante sus descripciones, habla como si hubiese un público y por momentos parece avergonzada pero en otros se olvida completamente de la existencia de la cámara y se muestra muy espontánea.

Mat: es una relación distante, no hay exploración ni juego, la coge, la posa en una mesa y se olvida de su existencia, hay otros elementos en escena (cartulinas, tijeras, papeles, conchas, piedras) que le resultan más atractivos.

Avo: se preocupa por dónde colocarla, finalmente decide hacerlo en el reposabrazos de su silla de ruedas, desde ese momento se olvida de la cámara y, aunque su discurso se dirige a un público, no tiene en cuenta qué es lo que sale en plano y lo que no, pasa sus brazos por delante, no observa el visor, pone toda su atención en lo que está contando sin prestar demasiada atención a qué ocurre con la grabación.

Isa: lo primero que dice es que ella no puede grabar y conducir la silla a la vez. Piensa alternativas para colocar la cámara, es una cámara pequeña, la coloca entre las piernas. Va muy atenta a lo que sale en el visor, se detiene en lugares, toma la cámara en la mano. En uno de esos momentos en que está haciendo un plano detalle de un seto, pone en marcha la silla con la cámara en la mano, se da cuenta de que puede grabar y conducir a la vez, comienza a grabar elementos del paisaje y personas todavía con más detalle. Hay momentos en los que está hablando de ella y de su situación en el centro y se le olvida que está grabando (cámara que apunta a la pared).

Jota: fácil manejo, control del encuadre, de aquello que quiere grabar, como físicamente Jota tiene poco pulso y cojea, la cámara se mueve con él, lo acompaña en su movimiento.

-Descripción de las 4 fases del proceso: grabar, visualizar, editar y analizar/evolucionar.

Vio: solo experimentó la parte de grabación en su proceso, que, como ya hemos descrito, ha supuesto un verdadero encuentro con la cámara de vídeo.

Chicho: realiza hasta 3 grabaciones distintas, al observar lo grabado no está del todo contenta con lo que ve, quiere poder explicarse mejor, verse con mayor soltura y menos nervios. A la hora de realizar el montaje, sin embargo, se decanta por la primera toma. Al ver el montaje final comenta que siente una mezcla entre vergüenza y agrado al verse.

Mat: solo está presente durante la grabación, no participa en el resto de fases del proceso. Olvida la cámara, como ya hemos descrito, no le presta demasiada atención.

Avo: no se implica demasiado en la grabación, está cansado, lo toma casi como una tarea. El primer visionado de lo realizado le satisface, tanto lo que observa de lo que él ha grabado como lo que Chicho graba de él. No participa en el montaje. Al visualizar el vídeo, una vez montado, no entiende

por qué existe la doble pantalla.

Isa: su relación con la cámara se va haciendo cada vez más cómplice, llegando a utilizarla para grabar a personas de su entorno, llamándolas y pidiéndoles que saluden a la cámara. No participa en el montaje. A la hora de observar lo grabado siente vergüenza pero está orgullosa del trabajo, le gusta verse.

Jota: en el momento en que asume la responsabilidad de sus decisiones, tiene claro qué grabar, cómo tomar cada encuadre, de qué forma quiere mostrar la realidad y mostrarse. No participa en el montaje ni en el visionado posterior del vídeo.

-Análisis de la producción.

En este caso el análisis ya se ha realizado, en el apartado denominado “análisis técnico” y “análisis del discurso”.

-Recorrido de la mirada en el proceso.

Al desarrollar un proyecto como el que nos ocupa hay muchas cuestiones implícitas en cada una de las fases del desarrollo, ya que se trabaja a partir de una realidad, tratándola desde distintos puntos de vista: el que graba la acción, el que graba a la persona que graba y el que observa el resultado.

Todos dirigen la mirada hacia algún punto, una mirada subjetiva y cargada de significados.

La primera mirada es la de la persona que registra la acción de manera directa, la persona que decide hacia dónde dirigir la cámara y qué partes de su vida mostrar al exterior. Es una mirada hacia dentro para mostrar lo que le rodea, o una manera de mostrar lo de dentro a partir de lo que le rodea.

Atendiendo ahora a ese segundo ojo, el ojo “alternativo”, el supuesto ojo perseguidor de la acción que el otro graba y describe, podemos decir que estamos en un caso muy diferente al primero descrito. Para esta segunda visión que ofrecen los vídeos, el que toma las imágenes lo hace supeditado a lo que el protagonista del vídeo decida hacer. Pero no por ello podemos hablar de una mirada objetiva, ni mucho menos, estamos ante una nueva persona, con su identidad y sus intereses, con su manera particular de coger la cámara, con unas características físicas determinadas y con prioridades establecidas a la hora de recoger las imágenes.

La mirada final, la del espectador de los vídeos, vuelve a cargar de significado la lectura de los mismos con sus palabras, impresiones y gestos. El observador puede añadir nuevas posibilidades no contempladas al explicar todas aquellas sensaciones que el vídeo produjo, reflexionando hasta qué punto ha supuesto un aprendizaje o una revelación o si, por el contrario, no se ha sentido para nada involucrado con lo que estaba viendo.

-Paciente.

Aunque la mayoría de estas cuestiones se han abordado al describir el desarrollo de la intervención, trataremos de realizar un repaso por cada uno, centrando estos aspectos, con el fin de que nos ayude a encontrar nuevas claves.

-La forma de recibir la propuesta, de darle forma.

Vio: desde la experimentación, el juego con la cámara y la imagen, sin mayores pretensiones que la exploración.

Chicho: presión, cierta responsabilidad por querer hacerlo bien, que se mezcla con risas y una pizca de interés por la experimentación.

Mat: bastante desconexión, se mueve por la atracción que pueden traerle los materiales.

Avo: con poca motivación y la energía muy baja, va entrando en la propuesta a media que realiza la grabación pero en un principio es bastante reticente.

Isa: hay mucha negación de principio, le da vergüenza salir en imagen, no quiere que la vean, dice que no puede grabar y conducir. Todas esas negativas se van transformando, a medida que realiza la grabación, volviéndose la cámara una cómplice.

Jota: bastante reticente a decidir, en el momento en que toma el control y decide qué grabar, cómo hacerlo, se muestra decidido, lo tiene claro, es capaz de organizar, está implicado en la propuesta.

-Su lugar en el espacio.

Vio: está sentada en una silla, ocupa el mismo lugar durante toda la grabación.

Chicho: se mueve por el aula con soltura al grabar. A la hora de editar se sienta en una para poder trabajar con el ordenador.

Mat: se mueve por la sala, se centra sobre todo en la mesa donde están los materiales, entre ellos, la cámara.

Avo: con la silla, que es manual, le resulta complicado desplazarse, por lo que el recorrido por la sala es limitado, se centra en acercarse a la pared y luego a la mesa.

Isa: nos encontramos en recepción, realiza un amplio recorrido, se para, vuelve a ponerse en marcha, su ocupación del espacio es fluida.

Jota: desde el aula, realiza un recorrido por distintos lugares, por interiores y exteriores, con gran dominio del espacio y los tiempos.

-Desarrollo e integración de los 4 centros: cuerpo, emoción, intelecto, espíritu.

Vio: la experimentación ha sido más física, el resto de centros no han intervenido de forma tan explícita, por lo que no podemos hablar de una integración.

Chicho: a nivel corporal hay un claro trabajo de conciencia del cuerpo y de la relación entre el cuerpo, el espacio y la cámara. En Chicho también hay mucho movimiento a nivel emocional, ya que parte del miedo y la inseguridad para pasar por la alegría y una cierta vergüenza al verse en pantalla. A nivel cognitivo está muy centrada en la idea, en lo que quiere transmitir y cómo dejar claro su mensaje, por lo que presta mucha atención a este aspecto.

Mat: es pura experimentación, opera a nivel físico.

Avo: físicamente, el hecho de buscar dónde poner la cámara, le hace tomar conciencia de su cuerpo, de cómo se mueve por el espacio, le ayuda a centrar también la propuesta. La energía está muy baja y eso se nota en su atención y entrega. A nivel cognitivo, en la búsqueda de ideas no se muestra muy participativo, sin embargo, a la hora de mostrar su actividad cotidiana y hablar para el supuesto público, mira a la cámara, es claro en su discurso por momentos y en ocasiones contradictorio. Emocionalmente, debido a la baja energía, se muestra triste, apagado, con poca motivación.

Isa: cuerpo y emoción están muy presentes desde el principio, con la negación mostrada y con el descubrimiento de que es posible hacer mucho más de lo que ella se plantea en un principio, pone sobre la mesa su intimidad, la capacidad para encontrar alternativas para grabar, lo que le abre puertas a nivel corporal, viendo que puede tener una idea y ponerla en práctica, solo necesita un pequeño empujón. La emoción viaja desde la vergüenza del principio a la alegría y extroversión del final, también existe miedo de tomar la responsabilidad y hacerlo mal. Si atendemos a la parte cognitiva, a la idea, en principio necesita que esté más clara la propuesta, sin tener que elegir y pidiendo constantemente aprobación, también hay una evolución clara en este terreno, mostrando finalmente su realidad, la gente a la que conoce y mostrándose ella también.

Jota: la inseguridad del principio en cuanto al tema, a cómo tiene que moverse o qué decir va desapareciendo, se muestra seguro en su centro cognitivo y también a nivel físico. En lo relativo a lo emocional, al tener una gran energía y motivación, está alegre y despierto.

El proceso de integración mayor podríamos decir que se ha dado en Isa, en los demás casos algún aspecto ha destacado más que los demás, pero al ser solo un taller (o 3 talleres en los casos en que hemos realizado el montaje y visionado del vídeo) no es posible que exista un trabajo de integración profunda y consciente, por lo que nos hemos centrado en hablar de qué ha ocurrido con cada uno de los centros. En cuanto al centro espiritual consideramos muy complicado, con tan poco tiempo, poder captar cómo está operando, poder observar el resto de los centros es más obvio.

-La evolución de la mirada del paciente.

Vio: el camino de la mirada de Vio va desde la curiosidad hasta el descubrimiento de su imagen a través del visor de la cámara. El juego con la lente y los botones, con su propia imagen reflejada, le llevan a atravesar un recorrido de experimentación, de prueba y error, de entrar en contacto con su imagen y retirarse, sonreírse, gustarse, explorar.

Chicho: en el caso de Chicho, nos hace partícipes de ese viaje por su mirada, un recorrido por aquello en lo que fija su atención y aquello en lo que no, es un camino de indecisiones, inseguridades y vergüenzas, por la imposición de querer hacerlo bien, para luego retomar esa primera grabación, por considerarla la más natural de todas, la menos preparada.

Mat: su mirada se distrae, acude a los estímulos que se presentan, no hay una continuidad clara ni un proceso. Mat se dispersa en la creación igual que en su vida, su mirada no se suele detener, se encuentra en una continua búsqueda.

Avo: mirada perdida y adormilada, desenergetizada, sin fuerza, discurso contradictorio, flojera. La mirada va ganado intensidad a medida que Avo se va sintiendo observado, de alguna manera la mirada de los otros le da la fuerza que necesita, las ideas le vienen de fuera. El ver que lo están grabando, le ayuda a entrar en el proceso.

Isa: una mirada avergonzada en un principio, con pinceladas adolescentes de falsa modestia, también cierta indecisión. Poco a poco se va energetizando, viajando a rincones muy profundos de su biografía y de su experiencia vital, mostrando parte de su ser. Al darse cuenta de que puede grabar y conducir al mismo tiempo hay un cambio fundamental en su forma de enfrentarse a lo que queda de grabación, un cambio en su postura, en su emoción y en su energía. Comparte también su forma de relacionarse con los otros, desde la alegría y la fuerza vital, una mirada cargada de positividad y de afirmación de quién es.

Jota: al principio se muestra bastante dependiente y dudoso, poco a poco va tomando confianza y es ahí cuando su mirada, su enfoque, experimentan una evolución, sabe hacia donde va, lo que quiere mostrar, está decidido, va hacia esa meta. Hace suya su voz y el vídeo lo convierte en una herramienta que juega a su favor, con la que mostrar y mostrarse.

-Videoarteterapeuta.

-La forma de plantear la propuesta, de darle forma, de hacer el seguimiento.

Vio: resultó muy azaroso, no hubo premeditación. Ella se encontró con la cámara y la seguimos con otra cámara. Nuestra forma de acompañar fue desde la ayuda, cuando veíamos que estaba intentando algo y no le salía, pero guardando la distancia precisa para no frenar el juego experimentador de Vio.

Chicho: creemos que su propia exigencia se mezclaba con la nuestra y eso complicó el inicio. Nuestra exigencia tenía que ver con que quedara natural, que Chicho se sintiera cómoda y no forzada. La suya estaba más relacionada con su afán porque quedara bien, que no hubiera ningún cabo suelto. Con algunos de sus compañeros, que a nivel cognitivo tienen más problemas o que físicamente están más afectados, sí nos habíamos planteado antes de encontrarnos con ellos el tema de la adaptación de la cámara al cuerpo. Con Chicho fue una verdadera sorpresa, nunca habíamos pensado en lo complicado que es coger una cámara de vídeo con la mano izquierda. Habría sido muy sencillo utilizar un móvil por ejemplo para grabar pero en aquel momento, hace 5 años, no todos los móviles contaban con cámara de vídeo y la calidad era ínfima.

Mat: fue la experiencia más complicada hasta que comprendimos que no se trataba de lo que nosotras esperábamos ni de lo que queríamos, era un espacio para Mat y su experimentación y no podíamos pretender que saliera tan azaroso como el de Vio o tan estudiado como el de Chicho, ella tiene sus propias necesidades expresivas y su propio lenguaje.

Avo: ver su apatía nos despertaba una energía extra, como tratando de contrarrestarlo. Estuvimos preocupadas casi todo el tiempo que compartimos, sentíamos que él no estaba haciendo algo propio sino impuesto por nosotras y por su monitora y además bajo la atenta mirada de Chicho, que era la que lo grababa. Repasando el vídeo, creemos que él está tranquilo, pachorrudo, contando un ejercicio que hace cada día sin darle mayor importancia.

Isa: nos costó mucho al principio superar sus negativas. Pero una vez salvadas, tenemos la sensación de que disfrutamos de la grabación mucho más que con cualquier otro de sus compañeros, había tanto a lo que atender que estaba bastante velada nuestra exigencia. Reviviendo ahora lo ocurrido con Isa y tras toda esta reflexión, nos hemos dado cuenta de que ha sido el trabajo con ella, tan transformador en tan poco tiempo, el que nos hizo ver el vídeo de una forma distinta, el que nos hizo confiar en que si esa herramienta nos sirve a nosotras como medio para la expresión, el desarrollo creativo y el crecimiento personal, también podía servir a otros y creo que no nos equivocábamos en nuestra intuición.

Jota: sensación de invadir bastante más de lo que nos parecía en un principio. Él nos preguntaba todo el tiempo, a dónde vamos, me paro aquí o allá, qué grabo, estamos dentro o fuera y tratábamos de responder dándole margen pero al final lo que decíamos era, “como quieras, podemos ir fuera y dar un paseo” (y eso es lo que hacíamos).

-Su lugar en el espacio.

Es una de las cuestiones que más nos cuesta, encontrar nuestro lugar, estar disponibles sin molestar, sin ser demasiado protagonistas, sin ocupar demasiado con nuestra energía y empuje. Superar la barrera de rigidez que ponemos y dejarnos fluir con lo que ocurra no siempre es fácil. Creemos que

en el caso de Vio y de Isa sí fue así, hemos recibido las impresiones de personas que, tras ver los vídeos, nos han comentado que si hubieran estado en nuestro lugar le habrían quitado la cámara a Vio por miedo a que se cayera o le habrían dicho “*oye, que esto se hace así*”, pero en ese caso tomamos la decisión de esperar y de darle su espacio. Con los demás hemos tenido la sensación de estar mal colocadas, sin tener nuestro espacio, robándoselo a ellos.

-Cómo se coloca ante los participantes, cómo se muestra, cómo se siente.

Nos costaba mucho creernos nuestra propia propuesta, no porque no nos pareciera lo suficientemente interesante sino porque me parecía demasiado abierta, como estarles entregando un peso muy grande de decisión, que a nosotras, al igual que a ellos, nos hubiera costado asumir. No solemos estar preparadas para las negativas así que nuestra forma de mostrarnos era de total disponibilidad y con mucha energía, para que no hubiera lugar a dudas de lo estupendo que era todo (aunque fuéramos las primeras que dudábamos del formato).

-La evolución de la mirada del videoarteterapeuta.

Hay algo fundamental de toda esta práctica que tiene que ver con la evolución de nuestra mirada. Nuestra mirada hacia las personas que colaboraban en la propuesta, hacia sus vídeos y hacia el propio vídeo como herramienta dio un giro total a partir de esta práctica. Nos dimos cuenta de que no nos interesaba dar difusión a la parálisis cerebral, no nos interesaba mostrar su día a día, tampoco que pudieran encontrar, al conocer el uso del vídeo, una nueva herramienta de trabajo, ya que por encima de todo eso, el video se presentaba como una herramienta para la expresión del ser. Nuestro interés, nuestro punto de vista, había cambiado, ahora tenía más que ver con lo que le pasa a cada uno después de grabar, con lo que ve, con lo que selecciona, con lo que le llega, con sus decisiones y sus miedos. Nuestro trabajo tenía más relación con la persona que realiza esos vídeos que con el espectador. Lo que nos interesaba era ese proceso transformador que vislumbramos en Isa, esa capacidad del arte para mostrarnos otra parte de nosotros mismos, ese aliciente tan potente y motivador que tiene. Se abría de esta forma una nueva vía de trabajo. Ese mismo año iniciamos el máster de arteterapia.

5.2.2.2. Sesiones individuales de arteterapia. 25 sesiones supervisadas. 50 horas.

Claudia: vídeo y escritura. Badalona 2011.

-Punto de partida y contextualización.

La entidad elegida para este tiempo de prácticas del Máster de Arteterapia es un centro de día en Badalona. Se realizan 25 sesiones individuales con una joven de 31 años, Claudia, con parálisis cerebral. Las sesiones se desarrollan durante dos horas cada semana (los miércoles) entre los meses de octubre de 2010 y septiembre de 2011.

El centro de día de Badalona es un centro ocupacional para mayores de 18 años, en el que se realizan actividades entre las 9 y las 17 horas con un horario semanal preestablecido y dividido por grupos, que incluye un servicio de orientación e inserción laboral.

Realizan desde el centro una atención global a personas mayores de edad afectadas de parálisis cerebral o patologías para las que no es posible una inserción inmediata en los estudios de formación reglada, ni su incorporación al mundo laboral.

El proyecto del centro tiene como objetivo abordar a la persona de manera global: la autonomía, las actividades de ocupación terapéutica, la rehabilitación.

Realizo mi primer acercamiento mediante una llamada telefónica en el mes de septiembre de 2010 mostrando mi interés por realizar las prácticas (del máster de Arteterapia que realizaba) en ese centro. En un principio les comento mi experiencia previa con la misma entidad en Valencia como monitora de actividades y talleres (tengo el título de monitora de tiempo libre especializada en parálisis cerebral) y también a nivel teórico, debido a la investigación realizada en torno a la parálisis cerebral y el trabajo con vídeo culminada con la presentación de la tesina *Historias personales. Doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen vídeo* y que continúa actualmente con la presente tesis. Quería dejar claro que mi elección del centro y de la parálisis cerebral no era azarosa y que había unas sólidas bases de conocimiento. Por otro lado les hablé del máster en arteterapia y de mi intención de trabajar a través del vídeo de manera individual con alguna de las personas del centro. En seguida me invitaron a ir a verlos, tuve una reunión con la directora del centro y la coordinadora de actividades artísticas, a las que sorprendió que quisiera trabajar desde el audiovisual (siempre habían imaginado el arteterapia como una actividad ligada a la plástica). Me remitieron al grupo formado por 8 personas que todos los miércoles y jueves por la mañana realizan un taller de vídeo desde el año 2009. Me preguntaron también sobre aquello que podrían aportar las sesiones a una persona con parálisis cerebral, una pregunta clave a la que respondí lo siguiente: *“significan un acercamiento a la persona a través del arte, pueden ayudar a crear un espacio de diálogo, de comunicación alternativa, de mejora de la postura física y de la postura frente al mundo, un acompañamiento por medio del arte que puede proporcionar a la persona instantes maravillosos que mejoren su autoestima, aumenten el placer por la creación y potencien el encuentro con uno mismo.”*

Acercamiento al grupo de vídeo.

Me proponen que para romper el hielo y escoger a la persona de prácticas asista con los ocho alumnos del taller de vídeo a una de sus clases (aunque yo les comenté en un principio que prefería que fuera la persona la que se apuntara, insistieron en que no, en que fuera yo al aula y entre el profesor y yo decidiéramos). Es 16 de septiembre. La clase es de 10 a 12 de la mañana. Las dudas se presentaban antes de llegar, ¿cómo escojo a la persona? ¿en qué me fijo? ¿qué criterio he de seguir?

¿cómo presento mis intenciones ante el grupo?

Esa mañana conozco a varias personas de la asociación, todas muy acogedoras, me facilitan la entrada al aula y le quitan tensión al encuentro. Ese día son seis en el aula, Claudia está allí. Durante la clase repasan trabajos anteriores para rehacer algunos montajes, lo que me permite ver el tipo de trabajo al que se dedican durante las horas de vídeo (ideas originales, realización y montaje de cortometrajes, videoclips o pequeños spots de felicitación navideña o promoción del centro). Uno de sus cortos lo quieren presentar al concurso de Badalona TV. Cruzo en muchos momentos miradas con Claudia, ella también está muy atenta a mí, siento desde el primer momento que conectamos. La veo alejada del grupo, poco participativa, aburrida y distante. Finaliza la clase, hablo con el profesor, me pregunta si creo que el tema de trabajar el arteterapia le podría ayudar a uno de los miembros del grupo a integrarse e implicarse más en las clases, yo le pregunto si se refiere a Claudia y obviamente me responde que si. Le explico que yo también me había fijado en ella y que si bien no puedo asegurar lo que se puede derivar de nuestras sesiones juntas, lo que está claro es que puede ser para ella una manera diferente de enfrentarse al trabajo de creación, al audiovisual, sentirse capacitada para tomar sus propias decisiones y grabar. Optamos porque yo vuelva a la semana siguiente a otra de las clases y se lo propongamos directamente a Claudia para ver si está interesada.

Contacto con la persona.

Vuelvo al aula con ellos el 22 de septiembre. Es una clase más caótica que la anterior, con interrupciones e idas y venidas de los alumnos; siguen trabajando en el montaje. Claudia se pone al mando en ocasiones puntuales, pero es mucho más lenta y torpe con el “joy stick” que sus compañeros, que en seguida se impacientan.

Prefiero que sea su profesor el que le introduzca el tema de realizar conmigo las sesiones (para que le sea más fácil negarse en caso de no estar interesada), ella le dice que no hay problema que lo único que le preocupa es si va a tener que hablar ante la cámara. Al finalizar me acerco a ella (es el primer contacto directo que tenemos) y le explico que trabajaremos con la cámara los miércoles por la tarde hasta abril, le parece muy bien, me sonrío, parece que hay complicidad entre nosotras.

El espacio de trabajo

El aula es de tamaño medio, con una gran mesa de trabajo, estanterías y un escritorio con ordenador. Es luminosa y acogedora. Para utilizar durante ese tiempo solo por nosotras dos.

Claudia

Claudia es una joven de 31 años con parálisis cerebral. Su control cognitivo y sus capacidades intelectuales son altas. Puede seguir conversaciones, comprender todo lo que se le dice y manejar cualquier aparato o programa de ordenador a nivel usuario, sabe leer y escribir. Físicamente es

donde se encuentra más afectada: utiliza una silla de ruedas eléctrica que conduce ella misma, tiene dificultad de movimientos y de reacción en brazos y cabeza así como dificultad para el habla (se hace muy complicado entender lo que quiere decir y muchas veces tiene que deletrear).

Su postura suele ser encorvada y como metida hacia dentro, con la cabeza y la mirada dirigidas al suelo.

Su actitud en un principio fue introvertida, no suele dejar ver sus intereses ni sus gustos, aunque deja claro aquello que no quiere, no parece tener mucha confianza en ella misma, se presenta como una persona negativa (lo contrapone a mi supuesta positividad), hay una clara falta de toma de decisiones y de integración en su grupo, no se hace valer, tiene la autoestima bastante dañada, no confía demasiado en ella ni en los demás.

Información previa aportada por el centro

Desde el centro no me facilitan ningún dato concreto sobre Claudia, saben de mi conocimiento genérico de la parálisis cerebral y yo tampoco les pregunto nada sobre ella, ni siquiera la edad. Todos los apuntes sobre sus capacidades físicas, psíquicas y cognitivas los extraigo de las sesiones realizadas.

Lo único que me comentan, tanto la directora del centro como su profesor del taller de vídeo, es que Claudia es una persona introvertida, a la que le cuesta relacionarse, que no la ven motivada en el taller de vídeo, se muestra bastante distante y poco participativa en la clase. Ambos me comentan que le “*puede venir bien*” trabajar con el vídeo desde otra visión.

La situación de Claudia en el centro

Se encuentra en un aula con jóvenes muy diferentes, obviamente cada persona con parálisis cerebral se ve afectada en muy diferente grado y manera, por lo que Claudia convive en el aula con jóvenes con capacidades intelectuales mucho más limitadas que la suya (por lo que se aburre) y que sin embargo tienen mejores condiciones físicas y velocidad de reacción (así que suele marginarse y no aportar demasiado porque el propio grupo tiene que hacer el esfuerzo de pararse y escuchar y siempre va a haber alguien que se ofrezca previamente a dar solución ante cualquier problema o comentario puntual).

Características generales del trabajo que se pretende realizar

La propuesta inicial toma el vídeo como la principal herramienta de trabajo. Es el vídeo el canal artístico con el que me manejo con mayor soltura. Tanto mi producción e investigación en el terreno artístico como mis estudios han ido siempre encaminados al mundo audiovisual. Al trabajo con la cámara de vídeo se han ido sumando otras artes a medida que avanzaban las sesiones: escritura y música se han presentado como dos grandes complementos a la hora de profundizar en

la producción.

Planteamiento de la propuesta de intervención

De esa desidia y falta de interés por lo que está haciendo, parte mi estímulo para comenzar las sesiones con Claudia. Es aquí donde comienza mi primer reto, poder brindarle la posibilidad de acercarse a un material que utiliza con frecuencia (el audiovisual) y darle una nueva mirada, un nuevo uso, afrontar nuevas posibilidades. Como su capacidad intelectual es alta y con el tiempo muestra un gran interés por la escritura se toman ambas artes. Dada mi formación en el terreno audiovisual y su interés en principio (tanto de Claudia como de la gente de la asociación) por el trabajo con la cámara de video desde un nuevo punto de vista, comienzo las prácticas con la intención de acercar el acto de grabación como una materia de creación enriquecedora que vehicule el proceso arteterapéutico.

-Desarrollo de la intervención y supervisión del caso.

Comienzo las sesiones de prácticas con Claudia en octubre de 2010. Para nuestro primer encuentro nos asignan el mismo espacio que habitualmente utiliza para el taller de vídeo. Le pregunto qué es lo que más echa de menos en el taller de vídeo: “*Poder grabar*” admite rotunda (resulta muy difícil comprenderla y muchas veces tiene que repetir e incluso deletrear con paciencia infinita). Esa primera sesión supone un acercamiento, un intento por mi parte de observar sus reacciones, de ir conociéndola y por su parte de entender quién soy yo realmente, por qué estoy allí, qué le puedo aportar. Cuando le propongo escoger una cámara de vídeo de las cuatro que llevo (en ese momento ya le había explicado por encima qué podía hacer con cada una) me doy cuenta de que su intención es, si puede y por sistema, delegar cualquier toma de decisiones en mí. Desde un primer momento dejo muy claro que ha de ser ella la que elija, aunque sea de una manera más azarosa. Finalmente se decide por una y comienza a explorarla, voy incorporando cámaras en diferentes lugares de su cuerpo o de su silla, finalmente observamos lo que ha grabado con las diferentes cámaras. Hay un tipo de encuadre que le interesa más que los demás.

Me comenta que tiene un problema: que se bloquea. Habla también de su cuerpo, dice ser torpe, y esa torpeza no le permite ser precisa. Dice que graba mal, que no sirve para eso pero que quiere continuar. Me propone que para el próximo día situemos la cámara en la zona abdominal en vez de en la cabeza y que le gustaría realizar una grabación de todo el centro.

En nuestro segundo encuentro, durante los primeros 15 minutos de sesión, por un cambio en el horario de algunos usuarios, tenemos que compartir el aula con otros chicos que pasan allí su hora libre de después de comer. Ese pequeño cambio nos permite poder hablar un rato en vez de pasar directamente a la acción. Descubro que el taller de vídeo no es opcional, que es algo dentro del horario impuesto por el centro y que no es una actividad elegida por ella o que le interese especialmente

(yo no sabía nada). Le pregunto si hay alguna actividad que le guste hacer, que realice fuera del centro, me dice que sí, que le interesa la escritura. Hace algunos años que escribe aunque parece que últimamente lo tiene algo abandonado. Me conduce al ordenador y me muestra dos textos, uno en catalán y otro en castellano. Son de una hoja de largo cada uno. Ambos son prosa narrativa, uno en primera persona, otro en tercera, hablan de problemas familiares, son desgarradores, es dura a la hora de escribir, hay muertes, riñas y enfados que perduran en los personajes. En el texto escrito en primera persona (es un chico el narrador) da dos opciones de final (me llama mucho la atención). Me dice que nunca se los había enseñado a nadie. Desde el centro nos ofrecen un aula que siempre estará libre durante el horario de prácticas y que es más pequeña y adecuada a nuestras necesidades, con más luz, más tranquila y sin interrupciones. Por lo tanto conseguimos un nuevo espacio que es solo nuestro, para ese tiempo de prácticas, establezco un saludo inicial: “¡Bienvenida al espacio de la vídeo-escritura terapia!” (este saludo durará unas cuantas sesiones, hasta el análisis del caso, cuando, por recomendación de Paul en supervisión será substituido por “¡Bienvenida al espacio de creación!”). Graba siguiendo la propuesta que ella misma había lanzado en la primera sesión.

En la sesión 3 observa lo grabado en la sesión anterior: aparecen partes de su cuerpo en imagen, ella no quiere aparecer en ningún momento. Ya en nuestro primer acercamiento me había dejado claro que ella no quería salir, ni hablar, por supuesto yo le aclaro que no tiene por qué aparecer. Se resiste a coger la cámara. Propongo trabajar relacionando la imagen en vídeo y el texto: el cine mudo, el diario, el reportaje, nuestro ejemplos, no parece que le interese en absoluto. Me habla de una libreta en la que tiene historias (las próximas sesiones se articularán en torno al anuncio, el olvido, la pérdida y, finalmente, el encuentro de dicha libreta, que trae de su casa). Se me hace difícil acceder a su territorio, entro en un cuestionamiento sobre si continuar utilizando el vídeo o si realmente me debería centrar en la escritura, terreno más cercano a sus afinidades. Me planteo si incluir un trabajo corporal y si eso podría ser un buen paso previo a la grabación con la cámara.

Emi (mi supervisora) me propone en tutoría que para incluir ejercicios corporales (porque yo le comento mi intención de hacerlo), lo interesante es plantear alguna pequeña propuesta de conciencia de las partes del cuerpo y ver cómo responde ella, si sigue lo que yo le digo, si se avergüenza o se interesa, si responde con su cuerpo a mis indicaciones. Me parece una buena manera de hacerlo, así que lo intento para la sesión siguiente.

Al llegar a la siguiente sesión (la nº 4) le sugiero que, como está tan cansada, nos recostemos sobre la mesa del aula (la misma postura que ella tenía cuando me la encontré), cerramos los ojos e iniciamos un recorrido con la imaginación por los lugares que transitará con la cámara unos instantes después, lugares que ella conoce a la perfección, dice que el espacio ya lo tiene “muy visto”. Responde muy bien a las propuestas corporales, se incorpora al decírselo, estira los brazos, se despereza al proponérselo. La libreta con los escritos no aparece. Le propongo antes de grabar, escribir, poner un título a su día.

Se pone muy tensa cuando escribe, la cabeza muy baja. Vacila a la hora de coger el bolígrafo y de ponerse a escribir. Escribe en mayúsculas, es zurda, el cuerpo está muy tenso, respira intensamente. Con la cámara en el reposa brazos se dirige a grabar de nuevo el centro.

Entre estas dos sesiones tengo supervisión con Emi en la que me habla de “*el objeto perdido*”, después de la tutoría con Emi saco en claro muchas cosas para continuar el trabajo. Me doy cuenta de que tengo que aprovechar cada pequeño detalle que me brinda Claudia con su comportamiento o con las cosas que pasan en el taller. Mi tutora me propone que tome una actividad realizada en el máster y la traslade a las sesiones con ella: ya que la libreta de historias no aparece, ¿por qué no una propuesta en torno a ese objeto perdido?



Imagen 19. Fotogramas de vídeo sesión 3 con Claudia.

En la sesión 5, al entrar al aula me dice: “*Tengo algo para ti*” y hace gestos con la cabeza hacia su mochila, ha encontrado la libreta de sus escritos. Echamos un vistazo a las historias, selecciona tres de ellas, las que más le llegan. Responde al trabajo de recorrido corporal. Le propongo, como hoy el día va de recorridos, que trace el recorrido realizado para encontrar la libreta, el camino del encuentro. Coge por sistema el boli azul y el folio blanco. Me dice que es muy difícil, yo trato de aclarar que no hay una respuesta correcta, que no va a ser juzgada, no hay de qué preocuparse. Hay complicidad entre las dos. Leo sus historias, primero las que seleccionó, luego el resto. Ella se decide y comienza a escribir (sin que yo vuelva a decir nada al respecto y sin preguntar por la consigna). En un momento nos miramos, luego cada una a lo suyo. Se detiene de vez en cuando pero yo no digo nada, continúo con mi lectura, intento no presionar. Termina y me dice, “*¡ya!*”. Le digo si quiere leérmelo (recordemos la dificultad que tenemos, ella para hablar, yo para comprender). Ha escrito un texto que habla de un recorrido, un paseo romántico por la playa. Le comento que por casualidad tengo ante mí una de sus historias, y también es de amor. Le pregunto si quiere que la lea (aunque está escrita en catalán y yo no lo hablo bien). Me dice que si, le propongo que mientras la leo se vaya imaginando todos esos lugares por donde transcurre. Al terminar la lectura me dice que es una historia basada en algo que sucedió de verdad. Empezamos a comentar los lugares que aparecen: cómo serían, cómo estaría cada personaje, cómo van vestidos. Lanzo una pregunta: “*¿Qué podrías hacer con todos esos lugares? ¿Los dejamos así?*”. “*Podemos escribir una historia con ellos*” responde Claudia.

Durante el siguiente encuentro, la sesión 6, realizamos en el espacio de relajación un viaje por la

historia, por cada uno de los personajes, hace comentarios a lo que yo digo. Le propongo la lectura de su historia (la de amor que había seleccionado la semana anterior) en alto. La lee, con dificultad, lentitud y aportando muchos comentarios. Vemos algunos vídeos que yo traía preparados (sobre Oporto, hoteles, calles de Portugal, músicas diferentes, imágenes relacionadas con lo que ella escribe). Le leo un fragmento del texto *Mujeres desconocidas* de Proust, le encanta, me dice si puedo enviárselo por e-mail, me escribe su dirección. Retomo la idea que partió de ella la sesión anterior de escribir una historia con los personajes descritos. Se toma su tiempo para llegar al papel (yo mientras escribo estas líneas), dice que no puede, que está bloqueada. Saco unas imágenes de mi carpeta, con fotografías de personas de revistas que por su gesto, su forma de vestir, su apariencia, podrían remitir a los personajes, esta selección permite comenzar a trabajar desde un nuevo registro: la continuación de la historia de manera oral, por lo que va construyendo un relato de la situación pasada, presente y futura de los personajes y de la acción. Ya casi es la hora, me habla de la dificultad de escribir, de los bloqueos, de que antes las cosas le venían así sin saber y que ahora se hace muy difícil.



Imagen 20. Fotograma de vídeo sesión 2 con Claudia.

En las dos sesiones siguientes, las nº 7 y 8, la intervención se basa en continuar profundizando en el texto y en los personajes. No se presta atención a lo grabado en las tres primeras sesiones. Me dice que tendrá que dejar las sesiones durante un mes por unas prácticas en empresa que alteran todo su horario en el centro pero que no le gustaría pararlas, por primera vez da una muestra de interés en el trabajo que hacemos, que se suma a las muestras de confianza al dejarme entrar en su mundo y en sus textos.

Compartimos, durante el tiempo de sus prácticas en empresa, ciertos e-mails que nos sirven para establecer un pequeño espacio de creación y no perder la conexión para cuando continuemos las sesiones. Existen mensajes de correo con texto escrito como respuesta de Claudia a los textos y vídeos que le envío.

En el mes de enero, después de 8 sesiones realizadas, presento el caso en la asignatura de “Análisis de casos” con Paul.

¿Cómo conseguir que mejore la postura (corporal/frente al mundo)?

A Claudia no le gusta que salgan partes de su cuerpo en el video. No quiere ser sujeto de la enunciación. No hay por qué pretender que lo sea, eso sería atacar el síntoma.

¿Cómo hacer que conecte por completo con su cuerpo-silla?

No es fuerte la relación cuerpo silla. No es cometido del Arteterapia trabajar este aspecto. Además hay que tener en cuenta que a Claudia se le está añadiendo un aparato más no por necesidad de desenvolverse en el día a día, sino por creación.

Paul me indica en supervisión que las posibilidades de trabajo no pasan por la realización de un diario de lo que ocurre habitualmente (cuestión que planteo durante la supervisión) ya que está demasiado cerca de ella. Él me señala que en arteterapia se pretende distanciar, por lo que es preferible utilizar esos espacios para inventar historias fuera de la realidad cotidiana. Por ejemplo, cuando Claudia no encontraba la libreta podría haberse trazado una historia a partir del encuentro con esa libreta.

También me comenta que es bueno que retome la mediación por audiovisual ya que es mi medio.

Durante la supervisión me dice que tengo que estar atenta, para no construir las sesiones a partir de objetos que vienen de fuera, como la libreta de los escritos.

Conclusiones tomadas a partir de la presentación y supervisión del caso a la hora de continuar:

A partir de la presentación del período de prácticas en análisis de casos mi manera de enfrentarme a la preparación de las sesiones y a las propias sesiones cambió radicalmente. Retomé la confianza en lo que estaba ofreciendo, en las posibilidades del vídeo como medio y de lo ya grabado.

La siguiente sesión, la número 9, fue la primera práctica del año 2011, el primer encuentro después de la supervisión del caso. Le doy la bienvenida al espacio de creación (después de haber comentado en supervisión el hecho de cómo nombrar al espacio de acompañamiento arteterapéutico). Intercambiamos saludos emocionados por el reencuentro. Le pido que realice un ejercicio de memoria, un inventario de todo aquello que rescataría de lo realizado durante los meses que ha estado en el taller conmigo. Me dice que tenemos algo pendiente, continuar la historia de Paolo y Claudia (he tomado su seudónimo del nombre de la protagonista de su historia). Le propongo que cambiemos la historia, que imaginemos que todo lo que se había construido hasta ahora no ha podido pasar porque Claudia, cuando decidió realizar aquel viaje no se fue a Oporto, se fue a otro lugar. Me dice que a París, a casa de su tía y que allí se aburre inmensamente. Sostiene que Claudia se hubiera acabado suicidando de no haber conocido a Paolo. Así que la llevo de vuelta a la anterior historia. “¿Van alguna vez de viaje?”, le pregunto. Me dice que si, que van a Portugal a ver a los padres de Paolo. “¿Los dos solos?”. “Si”.

Le propongo que observe aquello que ha grabado hasta ahora durante las sesiones, tomando las

imágenes desde el programa de edición, les va incorporando diferentes efectos, algunas las acelera, otras las amplía, otras las pone en tonos sepia, etc.

Le comento que parece un lugar misterioso al que sus protagonistas han llegado por casualidad. “*Es un castillo*” dice “*Paolo ya lo conocía, está en el medio del monte, abandonado*”. Comienza a dictarme lo que parece el guión de las imágenes que ve, yo lo transcribo. Continuamos con nuestros problemas para entendernos, nos reímos de ello. Relata la historia de lo que pasa antes de llegar a la puerta del castillo. Le pregunto: ¿los vas a dejar ahí fuera una semana? Me dice que si, que todavía no sabe lo que pasa dentro pero que es un castillo con personajes extraños en el que ocurren cosas raras.

En la sesión 10, vuelve a ver las imágenes del centro que había grabado en anteriores sesiones, ahora cargadas de un nuevo aire de misterio, comenta mucho sobre lo que ve. Hay personajes en la imagen, ya no son personas. Cada estancia se convierte en un lugar nuevo cargado de nuevas posibilidades de exploración, no es la aburrida asociación de siempre.

En la siguiente sesión, la 11, continúa con el relato. Va describiendo, dictando, con calma, pensando, reflexionando y rectificando lo que dice, porque quedará escrito y grabado (la grabadora no es de su agrado, no le gusta que se registre su voz, así que dejaremos de utilizarla en sesiones posteriores y simplemente el registro será la transcripción escrita) y formará parte de su historia, duda mucho más en las frases que la semana anterior, vacila en las situaciones, se corrige más a menudo que en otras sesiones. La protagonista entra sola en el castillo, descubre personajes raros que hacen cosas raras, no sabe cómo salir, la ayudan y cuando llega fuera descubre que su marido, Paolo, con el que había discutido, no está allí. Comienza a caminar y se pregunta, “*¿y ahora qué?*” Y en ese punto deja la historia. Le muestro uno de los libros de naturaleza, ríe al imaginar los animales con los que se puede encontrar Claudia, todos los peligros a los que se tendrá que enfrentar en ese bosque.

En nuestro siguiente encuentro, sesión 12, me dice que sabe hacia donde va la historia.

Es como si la fuera descubriendo, desentrañando, a la vez que la va dictando, no es algo que esté prefijado, noto que se deja sorprender por la historia.

Está bloqueada para escribir. Le propongo que deje volar su imaginación, le voy a leer la historia en voz alta, que se ponga como ella esté cómoda para escuchar, pongo música en portugués de fondo (la historia se sitúa en Oporto). Leo en alto, luego comento.

“*¿Por que no buscas la música para acompañar a los lugares de la historia?*”

“*Si*” dice Claudia, y mueve mucho los brazos.

Va desgranando la historia, va buscando para cada “escena”: cómo sería el espacio, qué música lo acompañaría. Trabaja fluida, directa, imaginativa, reflexiva, ilusionada.

En el siguiente encuentro (sesión 13) lanzo la pregunta:

“¿*Quieres continuar?*” y me dice que sí. Comienza a dictar con intensidad, con fuerza creativa.

La protagonista de la historia está en una situación de verdadero peligro, en medio de la noche, rodeada de animales, en plena tormenta, cansada y sin fuerzas ni móvil para pedir auxilio.

Claudia se queda parada, no tiene claro cual será el próximo paso.

“¿*Y ahora como sale Claudia de ahí?*”, le pregunto.

“*No creo que pueda*” “¿*Qué puedo hacer?*” “*Ayúdame*”, me dice Claudia.

“*Bueno*”, respondo, “*hay dos opciones: que se salve o que no se salve. Y si se salva, ¿cómo lo puede hacer? Ella sola lo consigue, aparece un personaje nuevo, o alguien del castillo, vuelve Paolo...*”

“*Si fuera yo me hundiría*” dice Claudia.

“*Queda muy poco para que se haga de día, ¿no? Puede que Claudia sea más fuerte de lo que cree. No depende de Paolo para sobrevivir*”, le digo yo.

“*Yo dejaría que pasara la noche y cuando amanezca que viniera un cazador a cazar al león*”, dice finalmente Claudia.

Así finaliza la sesión.

Esta es la conversación más intensa que hemos tenido, se ha establecido un interesante juego simbólico en la historia que no podemos abandonar.

Nueva sesión (número 14):

“¿*Recuerdas por donde estaba la historia?*”

“*¡Si!*” contesta ella y hace un breve resumen.

Durante toda la sesión de hoy narra un nuevo capítulo con mucha convicción y claridad.

En la siguiente sesión, la 15, la encuentro muy sonriente. Me dice delante de Javi (un compañero) que ha seleccionado una canción (lo destaco porque nunca hasta entonces se había mostrado ilusionada frente a otros con mi llegada).

A partir de la visualización de distintas escenas de películas va encajando la historia, incluso encuentra en alguna de las escenas partes no escritas de su propia historia. Acordamos realizar una grabación de una “lectura interpretada” de la historia que está escribiendo para poder incorporarla como sonido que acompaña a la imagen.

En el encuentro siguiente, sesión 16, está como un poco ida. Me dice que ha quedado con Javi para

que venga a hacer la voz masculina y también que se ha acordado de traer las películas.

Nos vamos al aula las dos, decide quién dice qué. A mí me asigna casi todo el texto (soy la narradora y soy Claudia, la protagonista), Javi doblará a Paolo, al personaje que está en el castillo y al cazador (los tres personajes masculinos). Para cada personaje nos pide una voz diferente, a mí que me enfade más, a Javi que sea más dulce.

Conversaciones paralelas (entre ellos dos entre grabación y grabación):

Javi le pregunta si lo hemos escrito juntas, ella le dice que no. “*Yo soy la que lo ha escrito, yo soy la que dicta y ella lo escribe. La historia es mía*” dice Claudia.

Él la felicita, sonrío orgullosa. Ha querido mostrar a alguien más aquello que escribe.

Finalizada la grabación de las voces, se marcha Javi. Toma escenas de películas que pueden ilustrar partes de la historia.

Por cuestiones laborales tengo que trasladarme a Madrid por lo que no se cómo continuar con las prácticas. Como tenemos que acelerar los encuentros y comenzar a vernos dos veces por semana hasta que yo me marche le explico a Claudia lo que pasa.

Antes de terminar esa sesión comenta que la historia está en un punto muy interesante, que si quiero podríamos continuar los fines de semana en su casa.

Se me plantean en ese momento dos dificultades, por un lado no se si está bien continuar las sesiones con ella en su casa y además me encuentro con que no estoy preparada para encarar el cierre de las sesiones, que no se cómo hacerlo. Le pido a Emi una tutoría en la que hablamos del tema de mi mudanza, de cómo llevar la continuación de las prácticas y el cierre. Le explico la situación que me ha surgido, con el cambio de trabajo solo podré verla durante el fin de semana, cuando la asociación está cerrada. Emi me comenta que, teniendo en cuenta el caso concreto y viendo lo excepcional de la cuestión, no cree que signifique una gran ruptura para el trabajo entre las dos el cambiar de espacio y que si obligatoriamente ha de ser en su casa pues bueno, pero que si puedo encuentre alguna alternativa: ir a buscarla y luego ir al parque o a otro lugar cercano a su casa pero que evitemos su propio espacio, su mundo más íntimo. Emi me sugiere para el cierre que le plantee dos opciones: finalizar la historia o establecer un final de capítulo en nuestro tiempo juntas y que luego la historia pueda seguir abierta.

Nueva sesión tras la tutoría, sesión 17, todavía en el espacio de la asociación:

“*O sea, me ha ido bien que el Paolo me dejara ahí así...*” (así terminaba la historia en la sesión anterior)

“*Me cuesta seguir porque me emociono*” dice Claudia.

Escuchamos lo grabado el día anterior. La veo afectada.

“¿En dónde estás ahora?”, le pregunto. “Estoy con David”, responde Claudia. David es el nuevo personaje, el cazador que salva del bosque a la protagonista.

“Pues vamos con él”, y cojo papel y boli.

Las palabras salen fluidas y más claras que normalmente de su boca. Hay mucha complicidad y cada vez más entendimiento entre nosotras (recuerdo aquellos primeros encuentros en los que no era capaz de comprender nada de lo que me decía).

Hablamos de cómo finalizar, que ella es la que me tiene que dar la clave, si quiere continuar o no con la historia una vez que acabemos las sesiones juntas. Creo que lo tiene claro pero no dice nada.

Lo bueno es que nos podremos ver fuera, ella me dará su dirección, yo iré a buscarla y nos veremos durante el fin de semana en el parque o en una terraza.

Este es el último día que nos vemos en el centro de día.

En la siguiente sesión nos encontramos en casa de Claudia, es la número 18 (tiene un esguince en un pie y le han recomendado no salir de casa en un mes), llego a las 12. “Hoy podemos grabar”, me dice. Creo que es la primera vez que dice que quiere coger la cámara, sabe perfectamente qué quiere sacar. Hoy lleva silla manual por lo que yo conduzco.

Salimos al salón, comienza a grabar, le digo cómo puede manejar la cámara (ya que no puede orientarla con la silla porque al no ser eléctrica no la controla), puede desplazarla de izquierda a derecha, de arriba abajo, usar el zoom. Es imprecisa y lenta pero siempre llega al objetivo, su imprecisión no le impide ser cuidadosa y tener muy claro lo que quiere.

Salimos a la galería, la voy moviendo por el espacio (se que va buscando algo) hasta que me dice “aquí”, ha encontrado el plano, llama a su madre, le pide que recoja la ropa y me pide luego a mí que entre también en plano (está dándole vida a una escena de su guión-historia y lo estaba buscando claramente). Me ha situado en el papel de Claudia, la protagonista, y a su madre en el papel de suegra.

Nos vamos a su habitación, continúa la historia dictando sin control (casi 4 páginas) con muchísima intensidad y claridad (casi no necesito que repita).

Hablamos de cómo ha decidido dejar la historia, que acabe con nuestro tiempo juntas o que tenga un final (de capítulo) pero que continúe abierta. Me dice que se ha decidido por la segunda opción.

Nos despedimos.

En las siguientes sesiones, entre la 19 y la 25, la creación fluye como no había ocurrido hasta

entonces. Toma todo el material que ya tiene (las grabaciones que ha hecho en el centro de día, las imágenes originales, las editadas, la historia, las imágenes tomadas en su casa) y recurre también a imágenes de internet, algunas fijas, de bosque y animales, y clips de películas como *Pretty Woman*, también incluye banda sonora y efectos especiales, utiliza las canciones que había seleccionado en sesiones anteriores como *Everybody knows* de Leonard Cohen. Con todo ello inicia el proceso de simbolización, en las siguientes sesiones, entre los meses de junio y septiembre, en ellas observa las últimas grabaciones para luego editar, dejando cerrado el montaje que está realizando.

La sesión de cierre, la número 25, es una verdadera despedida, de la producción, de los personajes y de nosotras dos, ahora vivo en Madrid y será difícil que podamos coincidir. Es una sesión muy emotiva. Cierra el montaje de la pieza audiovisual, a la que le faltaba la parte del bosque y da un final a la historia escrita, el cierre de los dos llega a la vez. Como había decidido, este será el cierre del primer capítulo de su historia, ahora está en sus manos continuar o no con esos personajes, con esos lugares.

Y de esa forma nos despedimos y se cierra el espacio terapéutico, visualizando por última vez la pieza audiovisual.

-Resumen y análisis de lo ocurrido durante las sesiones.

Comenzamos el análisis de estas sesiones de arteterapia intentando aproximarnos a aquellos conceptos teóricos que enmarcan el trabajo desarrollado en las sesiones con Claudia.

En un principio, la resistencia centraba la relación entre la paciente, su proceso de creación y nuestra intervención como arteterapeutas. Una resistencia entendida como una negación, por parte de Claudia, al hacer, a las posibilidades que su cuerpo y sus capacidades le daban: “*No puedo*”, “*Es que estoy bloqueada*”, “*No puedo seguir*”, “*No se seguir*”, han sido frases muy repetidas, sobre todo en las primeras sesiones juntas. Tomar decisiones, poder elegir, tener unas posibilidades y decantarse por una, han sido unos terrenos complicados en el proceso de acompañamiento por la negativa de Claudia a continuar en muchos momentos y nuestra falta de confianza y recursos para intervenir.

Aunque este bloqueo en el hacer estaba muy presente, no existía tal bloqueo a la hora de proponer. La relación transferencial entre las dos fue poco a poco forjándose, ya que desde un principio se dio un juego de relación y acercamiento (pese a ser una persona a la que le cuesta relacionarse). En muchos momentos ha sido Claudia la generadora de propuestas, propuestas que luego ella misma decía no poder hacer. El límite entre nuestro papel y el suyo durante este tiempo juntas nos tenía preocupadas, por momentos sentíamos como si se diluyera, como si ella tomara el control de las sesiones, tardamos en darnos cuenta de que la realidad era que estábamos siendo capaces de establecer una relación de confianza, de encuentro, con una persona que se suele sentir incapacitada

e infravalorada en lo cotidiano; y que la actitud que habíamos tomado dejándole hacer y también habilitándole el camino de la toma de decisiones sobre los pasos a seguir, le otorgaban un nuevo papel que no estaba acostumbrada a desempeñar y gracias a ello podría aportar nuevos ingredientes a la relación establecida con su producción.

Otro de los conceptos que destacamos es la relación que establece con la cámara: el acto de grabar como proceso creador, dónde se sitúa la cámara, cómo va tomando protagonismo en determinados momentos, cómo desaparece paulatinamente de las sesiones hasta que lo grabado vuelve a tomar fuerza y se convierte en protagonista de la producción. En definitiva, la evolución de la relación que muestra con el acto de grabación y cómo eso consigue que evolucione la producción.

Conviene destacar la actitud frente a la creación videográfica y su contraposición a la postura adoptada frente a la escritura, entendidas tanto por nuestra parte a la hora de conducir las sesiones como por la de Claudia a la hora de introducirse en el proceso creador. Vídeo y escritura juegan dos papeles encontrados y a la vez enlazados, son la materia de creación. El vídeo se relaciona con lo que ya realiza en sus clases, de manera más institucional, la escritura se suele dar en su casa, en los momentos de ocio. Pero del encuentro entre ambas artes surge un viaje, una historia que hace recorrer un interesante camino de introducción a un mundo diferente al que Claudia solía transitar.

La evolución de su postura física es algo de gran interés y a tener en cuenta, el gesto va evolucionando y también su manera de posicionarse físicamente en el espacio a lo largo de las sesiones. Su manera de relacionarse con nosotras y con su producción va dando muestras de cambios surgidos a partir de los encuentros con los distintos personajes de la historia y con las distintas maneras de utilizar las artes propuestas.

El resultado tras la edición son unas imágenes completamente renovadas que, a partir de los personajes que ya existían, abrieron paso a una nueva historia más rica, llena de referencias a su imaginario, sus películas y músicas preferidas, las historias ya conocidas de príncipes y princesas, de castillos, de encantamientos, de la mitología... Todo un imaginario y un mundo de posibilidades descubiertos a través del ojo de la cámara de vídeo.

-Conclusiones.

-Producción.

-Relación con la cámara y descripción de las 4 fases del proceso: grabar, visualizar, editar (la reconstrucción, la construcción del universo simbólico, el contacto-retirada) y analizar/evolucionar.

1. El acto de grabar. El cuerpo implicado en el acto de grabación. La posición de la cámara:

- Sesión 1: Una cámara en la cabeza, otra en el reposabrazos y otra en el manillar de la silla de ruedas eléctrica. Partes de su cuerpo aparecen en la grabación, no quiere, propone buscar otra posición para la cámara.
- Sesión 2: Cámara pasa a la zona abdominal, donde tiene mayor control de movimiento. Al repasar la imagen vuelve a ver partes de su cuerpo en plano en algunos momentos, búsqueda de un nuevo lugar donde ubicar la cámara.
- Sesiones 3 y 4: cámara desde el reposabrazos, para que su cuerpo no aparezca en la grabación.
- Sesiones 5 a 17: no graba con la cámara en ninguna de estas sesiones, sí observa lo grabado y trabaja a partir de esas imágenes para continuar con los escritos.
- Sesión 18: “*hoy podemos grabar*”, dice al encontrarnos, cámara como eje central de la sesión (habíamos estado a punto de no llevar la cámara porque llevábamos 12 sesiones sin usarla). Tiene claros los planos y la manera de tomarlos, la cámara se sitúa en el reposabrazos, su cuerpo no sale en plano, sí graba a otras personas, la maneja con precisión (encender, girar, hacer zoom...), no se impacienta pese a su lentitud.

2. La imagen y el sonido: visualización de lo grabado. El lenguaje audiovisual como generador de nuevos espacios de creación.

-Sesión 3: observación de la producción de la sesión anterior.

-Sesiones 5 a 8: Claudia trae una libreta con sus escritos; observa la producción anterior (lo que ha grabado en las otras sesiones). Surge una breve historia de un paseo romántico por la playa. Lectura de un texto que hay en la libreta (por su relación en la temática con el texto escrito).

Hay tres personajes en la historia: Claudia, Paolo y Carolina.

Trabajo corporal y de imaginación, encuentro con los personajes de la historia, su imagen, su manera de vestir, su actitud ante las situaciones.

3. Construcción del universo simbólico: La creación de historias a partir de las imágenes editadas.

-Sesiones 9 a 17: vuelta de Navidad. Recuerda la historia de Claudia y Paolo. Continúa desarrollando de manera oral qué podría pasar si esos personajes nunca se hubieran conocido. Le preguntamos si Claudia y Paolo se van de viaje, nos dice que sí, que van cada año a Portugal a ver a los padres de Paolo. Observa todo lo que ha grabado con la cámara hasta ahora pero “alterado” (doble pantalla, imagen ampliada, velocidad de la imagen vídeo aumentada o reducida...). Lo que ve ahora en las imágenes son personajes de una historia, ya no son personas. Cada estancia se convierte en un lugar nuevo cargado de nuevas posibilidades de exploración. La gente que ve a diario ya no son sus compañeros y profesores. El espacio que la rodea es un lugar nuevo, mágico, preparado para el

encuentro, para el juego, para la creación.

Comienza a dictar “El castillo”.

Continúa sesión a sesión con el relato dictado, yo lo transcribo.

- Observación de libros con imágenes que van conformando el espacio donde se desarrolla la acción.
- Utilización y selección de imágenes en vídeo ya grabadas para escenas de su producción.
- Selección de música.
- Descripción pormenorizada de los espacios interiores y de los personajes.
- División del contenido del texto en escenas.
- Esquematización de cómo se desarrolla la acción en cada escena.
- Búsqueda de películas que completen o aporten material audiovisual al montaje.
- Grabación de nuevas escenas por parte de Claudia basándose en lo ya escrito o en lo que queda por escribir.

Sesiones 18 a 25: al comienzo de la sesión, por primera vez, Claudia plantea, “¿grabamos hoy?”. Sitúa la cámara en el reposabrazos (no quiere que su cuerpo salga en imagen), tiene claras las escenas en su mente, responden a momentos del texto que ella ha escrito que quiere trasladar a la imagen, que quiere pasar a la acción. El proceso de montaje es muy vivo, se muestra decidida, va plasmando todo lo que aquello que tiene claro en su mente, yo soy solo sus manos, ya que ella solo puede utilizar el ordenador a partir de un joy stick que no está preparado para algunas de las funciones del programa de edición que está utilizando (no es algo habitual que sea el videoarteterapeuta el que maneje las herramientas de trabajo pero también es posible, dependiendo del paciente). El propio proceso de edición deja también espacio para lo imprevisto, para seguir creando:

- Añade como fondo sonoro la narración de la historia, grabada con voces de sus compañeros.
- Toma nuevas ideas para la música al montar las imágenes, también decide añadir efectos especiales.
- Juega con imágenes de otras películas que le gustan o se adaptan a lo que busca.
- Recorre también a la imagen fija.

Centrándonos en la reconstrucción de la realidad y la construcción del universo simbólico (definidos en el capítulo 4.3), en este caso se nos presentan como el diálogo o el juego que establece la paciente con la realidad y el diálogo y juego que establece consigo misma.

En el caso de Claudia, en cuanto a la reconstrucción, está claro que el papel fundamental lo jugaron las imágenes tomadas en el centro durante las primeras sesiones. Al verlas unas cuantas sesiones más tarde, aplicándoles efectos de edición (aumentando la velocidad, poniéndolas en blanco y negro, etc.), le hicieron reinterpretar lo que veía allí. La sensación que tenía al ver ese lugar ya no era la del lugar de siempre en el que nunca pasa nada, sino la de estar ante un espacio nuevo en el que

es posible crear, en el que suceden cosas.

En cuanto al desarrollo del universo simbólico que se abre a partir de la aparición de los personajes de la historia y de las imágenes, del castillo en el que residen personajes extraños (las imágenes grabadas del centro de día) se abre un espacio de desarrollo del imaginario que es fundamental para la evolución de la producción.

El contacto-retirada entre Claudia y su producción no se da de forma fluida hasta la sesión 18. Hasta ese momento estaba más pendiente de lo que ya había hecho, de sus escritos anteriores, que de lo que la nueva herramienta de vídeo le podía ofrecer. Pero desde la sesión 18 a la 25, la fluidez de comunicación entre nosotras también se tradujo en una fluidez comunicativa con la producción, o quizá fue exactamente al contrario, al comenzar a ser fluida su comunicación con la producción, la comunicación entre nosotras comenzó a fluir, ya que nuestro medio de comunicación es la producción y no el lenguaje hablado.



Imagen 21. Fotograma de vídeo sesión 3 con Claudia.

-Hilo en las producciones.

Ya hemos visto al ir completando los diferentes apartados cómo es su relación con la cámara, con aquello que piensa, siente y opina al visualizar lo grabado y la fluidez mostrada en el momento de la edición.

Ahora nos tocaría realizar un análisis descriptivo de la producción que nos permita poner en palabras aquello que ha realizado, sin entrar en juicios ni valoraciones, ni categorizar en “bien” o “mal”.

Sesión 1: Comienza a grabar con tres cámaras puestas en diferentes puntos del cuerpo o de la silla de ruedas (a la altura de la cabeza, en el reposabrazos y en el manillar de la silla). Observa lo grabado, elige el tipo de cámara, el tema de la grabación y la ubicación física de la cámara para la siguiente sesión.

Sesión 2: Grabación de todo el centro, ahora la cámara está colocada en la parte abdominal; hay

control del movimiento de la cámara a través del movimiento abdominal. Habla de que le gusta escribir, nos muestra dos textos, dice que traerá una libreta con más textos.

Sesión 3: Observación de la producción de la sesión anterior; intentamos sin éxito encontrar una propuesta que conecte vídeo y escritura para continuar.

Sesión 4: Primera introducción del trabajo corporal; antes de grabar proponemos escribir un título al día: primera vez que escribe algo físicamente frente a nosotras.

Sesiones 5 a 8: Claudia trae la libreta con sus escritos; observa la producción anterior. Trabajo corporal antes de escribir: propuesta de trazar un recorrido que hable del encuentro con la libreta. Surge una breve historia de un paseo romántico por la playa. Lectura de un texto que hay en la libreta (por su relación en la temática con el texto escrito). Hay tres personajes en la historia; Claudia, Paolo y Carolina. Trabaja en la construcción oral de esos personajes. Propuesta de escribir una nueva historia tomando esos personajes.

Trabajo corporal y de imaginación, encuentro con los personajes de la historia, su imagen, su manera de vestir, su actitud ante las situaciones. Lectura de Proust. Claudia no quiere escribir. Aportamos imágenes y teje la historia a partir de ellas, sin escribir, va contestando a preguntas que realizamos sobre el transcurso de la historia y los personajes. Hay un intercambio de mails en los que Claudia envía un texto.

Sesiones 9 a 17: Le proponemos hacer un inventario de todo lo que destacaríamos de lo realizado, habla de la historia de Claudia y Paolo. Continúa desarrollando de manera oral qué podría pasar si esos personajes nunca se hubieran conocido. Le preguntamos si Claudia y Paolo se van de viaje, nos dice que sí, que van cada año a Portugal a ver a los padres de Paolo. Observa todo lo que ha grabado con la cámara hasta ahora pero “alterado” (doble pantalla, imagen ampliada, velocidad de la imagen vídeo aumentada o reducida...). Surgen nuevos personajes y espacios para su obra, representados por sus compañeros y por el propio centro de día.

“*Es un castillo*” dice Claudia, “*Paolo ya lo conocía, está en el medio del monte, abandonado*”. Comienza a dictar lo que parece el guión de las imágenes que ve, yo lo transcribo. Surge desde ese día una historia que será la que vertebrará su proceso de creación durante las sesiones posteriores. La titula “El castillo”.

Continúa sesión a sesión con el relato dictado, yo lo transcribo (primero a mano, luego paso a hacerlo directamente con el ordenador).

Además realiza otras propuestas paralelas que hacen que la historia se vaya transformando en el guión de una propuesta audiovisual: observación de libros con imágenes que van conformando el espacio donde se desarrolla la acción, utilización y selección de imágenes en vídeo ya grabadas para

utilizar en el montaje de su producción, selección de música, descripción pormenorizada de los espacios interiores y de los personajes, división del contenido del texto en escenas, esquematización de cómo se desarrolla la acción en cada escena, grabación de una lectura dramatizada de la historia, búsqueda de películas que completen o aporten material audiovisual al montaje, grabación de nuevas escenas por parte de Claudia basándose en lo ya escrito o en lo que queda por escribir.

Sesión 18: manifiesta su intención de volver a grabar. Tiene claras, las escenas, los personajes y los encuadres. Dicta de forma mucho más clara y enérgica cuatro páginas nuevas de la historia.

Sesiones 19 a 25: fase de montaje de una pieza audiovisual en la que utiliza los elementos generados durante las sesiones anteriores. Manejamos el programa de edición mientras ella nos va guiando en cada paso del proceso.

-Análisis de la producción.

La producción resultante tras el proceso de edición, es un montaje de menos de cinco minutos, que contiene imágenes grabadas y editadas por Claudia (imágenes en sepia, aumento de la velocidad, reducción de la velocidad, zoom y reencuadre de las imágenes), con otras tomadas de clips de películas (Pretty Woman) e imágenes fijas (bosque, animales, castillo).

Audio: voces pregrabadas que narran la historia, banda sonora (selección de canciones), efectos especiales (tormenta, coche que arranca).

-Recorrido de la mirada en el proceso

La mirada que Claudia dirige a su producción cambia enormemente desde el principio de las sesiones, cuando existía una completa cerrazón a la idea de grabar, de experimentar, en la que se veía forzada por las propuestas que recibía y sin mostrar demasiado interés por evolucionar su producción. Hay varios instantes clave que hacen que su mirada hacia la producción cambie. El primero es cuando aparecen los personajes de la historia, unos personajes que a ella le mueven sentimientos muy íntimos y que de alguna manera identifica con gente y situaciones conocidas o incluso con ella misma. Luego está el momento de editar las imágenes, cuando comienza a percibir el potencial y las posibilidades de aquello que ha grabado, viendo las imágenes de una forma renovada, alterando su velocidad, su tono, etc. Otro de los cambios se dio en el momento en que adoptó el dictado como el modo de trabajo en escritura, ya que hace que aparezcan los personajes, los lugares en que se desarrolla y el título de una historia con la que comienza a mostrarse por momentos ilusionada, fluida en la creación, en otros aturdida, abrumada y bloqueada, pero siempre con intención, como si se forjara un encuentro entre ella y el proceso creativo que lleva a cabo.

Otro momento fundamental es cuando decide, en la sesión 18, que quiere grabar, la mirada hacia la cámara y sus posibilidades cambia por completo, ahora toma la cámara como una aliada que le sirve

para expresar todo aquello que completa la historia generada desde su mundo interno. La parte decisiva en ese cambio en la mirada hacia la producción comienza con la edición, construyendo su universo a partir de las canciones que le gustan, sus películas de referencia y las imágenes que ella misma ha captado. Y a partir de todo ello comienza a fluir con su producción. La mirada se volvió una mirada de confianza, de respeto hacia su trabajo y de decisión.

-Paciente.

-La forma de recibir la propuesta, de darle forma.

Las producciones descritas en el punto anterior surgen de propuestas que se dan de muy diferente manera: unas surgen puramente de nosotras y las consensuamos juntas, otras de Claudia y otras las va aportado el propio proceso arteterapéutico. En un comienzo fue algo que nos preocupó en gran medida, nos daba miedo que si Claudia se mostraba como la generadora de las propuestas el proceso que llevara a cabo, lejos de ser un proceso arteterapéutico, se quedara en un proyecto artístico sin mayores pretensiones que mejorar una técnica concreta o distraerse. No sabíamos exactamente dónde trazar los límites de nuestra intervención. Ha sido algo muy tratado en supervisión, al enfrentarnos a la realidad nos encontrábamos con la dificultad de no querer ser demasiado directivas y, al dejar hacer, nos encontramos con una persona que era capaz de proponer con facilidad y convicción, lejos de lo que luego ocurría cuando tenía que poner en práctica su propia propuesta (cuando se bloqueaba).

Esto que en un principio centraba nuestras preocupaciones se fue disipando. Ya explicamos en el resumen de la práctica que la realidad es que el interés de que ella participara también en la propuesta estaba justamente en lo que aportaba de novedoso para ella (acostumbrada a que siempre decidían por ella) y lo que eso podría beneficiar al proceso.

A medida que avanzaban las sesiones lo que ella aporta y lo que proponemos se entrelazan, mis dudas y sus respuestas van conformando un rico tejido en el que la imagen y el texto van tomando forma y se dan la mano.

-Su lugar en el espacio.

Observemos ahora la evolución de la postura a lo largo de las sesiones, sus cambios corporales, su manera de situarse en el espacio, la comunicación entre las dos y el cambio en su gestualidad.

Al encontrarnos antes de cada sesión juntas no da muestras de afecto, ni tampoco excesivas al despedirnos, es en el momento de la creación, sobre todo en las construcciones orales en común cuando se muestra más abierta y receptiva, sonriente y con disposición.

El gesto es lo que más percibimos que ha cambiado, la mirada. Levanta la cabeza para mirarnos frente a frente.

La comunicación entre las dos a partir del lenguaje es complicada. Reímos ante la imposibilidad, para ella de expresar todo lo que le gustaría, para nosotras de comprender a la primera lo que nos está diciendo.

El cuerpo, muy presente. No quiere aparecer, no quiere verse, no le gusta salir en cámara. Sin embargo le gusta hablar, leer y oír su voz.

Elementos respecto a la postura de la paciente:

- no quiere salir en cámara; se quiere fuera de la imagen, no quiere ser sujeto, no quiere representarse.
 - está en silla de ruedas y tiene dificultad para vocalizar.
 - tiene una postura muy introvertida, se siente muy ajena al grupo, muy dañada.
 - en el momento de filmar (tiene la cámara en el reposabrazos, una en la cabeza y luego en la zona abdominal) va con mucho cuidado, se fija mucho en los detalles.
 - se siente torpe.
 - está muy implicada en los ejercicios de iniciación corporal.
 - se bloquea delante del papel en el momento de escribir.
- Desarrollo e integración de los 4 centros: cuerpo, emoción, intelecto, espíritu.

Observando el caso de Claudia podemos ver que el centro más trabajado, el que más se ha desarrollado, es el del intelecto. La capacidad para tomar sus decisiones, para ser más consciente de lo que necesita, de aquello que le interesa y lo que no, incluso poder apreciar la creatividad que encierra el proceso de trabajo con vídeo, comprendiendo que cualquier lugar, incluso el centro de día en el que pasa tantas horas, puede ser un fantástico escenario de rodaje que encierra personajes y lugares que despiertan la imaginación. También ha empezado a valorar su propio trabajo de escritura, las historias y personajes que crea, dándoles vida, haciéndolos moverse por el espacio, inventando un mundo para ellos, viendo la cantidad de posibilidades que encierra su pasión por escribir. A nivel físico, es cierto que no quería salir en la cámara, pero su cuerpo ha sido una herramienta creativa muy potente, era el lugar que albergaba la cámara, se dio cuenta de la cantidad de planos que se pueden tomar con la silla de ruedas, desde muchas perspectivas diferentes, con movimientos casi profesionales. Entraba muy profundamente en todas las propuestas corporales, donde le invitábamos a cerrar los ojos y sentir el cuerpo, haciendo más consciente de esa forma su presencia. A nivel emocional, la relación transferencial que tuvimos y la relación mantenida con su producción viven una evolución enorme, desde la apatía inicial hasta el “*es una pena que te vayas a Madrid*” o el “*hoy quiero grabar*”, señales de su implicación, de sus ganas, su ilusión y su energía puesta en el proceso de creación. El terreno último, el espiritual, el de la trascendencia, lo

relacionaría con la apertura de la visión, esa expansión de la mirada le aporta una nueva forma de estar en el mundo y por tanto de acercarse a los otros y de sentir su propio ser. De alguna manera esto podemos relacionarlo con lo explicado en el que capítulo 4.5 al hablar de la trascendencia del ser.

La multivisión, la riqueza del punto de vista, el tener nuevas alternativas para mirar el mundo, no significan una imposición, ahora será Claudia la que decida qué camino tomar en cada momento, pero teniendo cada vez más alternativas para realizar su elección de cómo relacionarse con el mundo y con ella misma.

-La evolución de la mirada de la paciente.

En el caso de Claudia, la mirada es la que ha conferido la materialidad al universo de creación, ya que ha sido el encuentro con su producción y el desarrollo de la mirada y la producción, lo que determinó el proceso arteterapéutico.

En esa evolución jugaron un papel determinante los cambios de lugar de la cámara en el cuerpo, la aportación de sus propios escritos, el encuentro con historias, escenarios y personajes dentro de las imágenes grabadas por ella, la capacidad para imaginar y crear desde un nuevo lugar, la intención de dar un final a la historia y situar a cada uno de sus personajes. Todos estos pasos dados se localizan en el deseo de Claudia, en su intención, en aquello que la mueve, de ahí que la materia audiovisual adquiera su verdadero sentido a partir de la mirada que ella misma le devuelve.

Desde que Claudia miró a través de ese objetivo, supo que ya tenía una nueva manera de relacionarse con cualquier cosa.

A través de la transformación de la producción pudo transformarse la mirada.

-La relación transferencial (la resistencia, la confianza, el comienzo de un proceso de creación).

La mirada que se da en ese primer encuentro durante el taller de vídeo al que asiste con sus compañeros marca el inicio de nuestra relación transferencial. La comprensión por medio del gesto, dejando el decir en un segundo término, es muy importante entre nosotras ya que se hace muy difícil relacionarnos por medio de la palabra. Existen instantes que marcan un cambio en su manera de vernos: nos da su confianza al enseñarnos unos textos que dice no haber mostrado nunca a nadie. Nos compara en muchos momentos: nuestra positividad contrastada con su negatividad, nuestra rapidez la contrasta con su supuesta lentitud. Da muestras poco a poco de interés por el trabajo realizado en el tiempo juntas: cuando se tiene que marchar a hacer prácticas pero quiere que yo vuelva cuando las finalice, *“Tengo miedo de que no vuelvas”*, *“Tengo ganas de saber qué pasa con el Paolo y la Claudia”* (sus personajes de la historia), *“Ahora que ya nos conocemos y tenemos confianza es una pena que te tengas que marchar a Madrid”*. Cuando la vamos a buscar al inicio

de cada sesión para ir juntas al aula no se muestra demasiado ilusionada por el encuentro hasta la sesión 9, cuando, después de no vernos durante mes y medio, volvemos a encontrarnos. Desde ese momento su actitud hacia nosotras pierde esa tensión del principio, toma mayor confianza, ve que la hemos esperado y hemos vuelto. Además se da cuenta de que no tendrá que aparecer en imagen, ni grabar su voz, que el camino que está trazando y por el que la acompañamos no le obliga a estar presente en su producción físicamente, cosa que suponemos se habrá imaginado.

-Videoarteterapeuta.

-La forma de plantear la propuesta, de darle forma, de hacer el seguimiento.

Desde el principio hubo mucha exigencia por nuestra parte. Hacerlo bien, tener la aprobación de Claudia, de los profesores del máster, de los supervisores de prácticas. Eso tan difícil de superar que tiene que ver con la mirada del otro y la necesidad de aprobación. Nuestro juego fue el de convertir a Claudia en una cómplice y, sin quererlo, funcionó. Como ya hemos descrito, Claudia es una persona que tiende a implicarse poco y a mostrar apatía ante las propuestas. En nuestra primera sesión (aunque por supuesto no es algo que nos enorgullezca contar por lo que en su momento no lo explicamos en la memoria de prácticas ni a los supervisores) le dijimos que necesitábamos su ayuda, que teníamos que hacer unas prácticas y que estábamos tan perdidas o más de lo que podía estar ella. Esta confesión nos dejó un poco desarmadas (ante esa idea preconcebida de que debíamos mostrarnos como arteterapeutas omniscientes) pero a la vez nos sirvió para situarnos a su altura, en un plano de igualdad, desde el que lanzar la propuesta. Por eso Claudia aquel primer día, ante la propuesta de tomar la cámara, situarla por el cuerpo y comenzar a grabar, respondió con un sí, por una especie de compromiso adquirido con nuestra confesión, una especie de gratitud ante esa franqueza, o así lo vemos ahora, tampoco podemos estar seguras. El resto de momentos que vinieron a partir de ahí, en los que las propuestas y el acompañamiento fueron avanzando tuvieron un punto de inflexión fundamental al realizar la supervisión del caso con Paul. Nos dijo que confiáramos en el vídeo, que confiáramos y apostáramos por nuestro arte, gracias a eso nos pudimos situar desde otro lugar a la hora de proponer a partir del vídeo, relacionarlo con los intereses de Claudia y acompañar su proceso creativo y su producción desde ahí.

En ocasiones teníamos la sensación de “portarnos mal” al “saltarnos las reglas”, al hacer cosas distintas de las que en el máster nos explicaban para las buenas prácticas: siempre la saludábamos con un beso y un abrazo, le contábamos en ocasiones cómo nos sentíamos, las últimas sesiones las hicimos en su casa, aparecíamos como “actrices” en sus producciones si ella nos lo pedía. Ahora nos damos cuenta de que no existe una forma única de practicar el arteterapia y que, por mucho que nos empeñemos en mantener ciertas reglas, al final la relación terapéutica manda, pero resulta fundamental poder supervisar el caso con otros profesionales que tengan mayor experiencia, para

poder tener otra visión de lo que puede ocurrir ante cada uno de los supuestos que se van dando.

-Su lugar en el espacio.

Nos sigue costando encontrar el lugar. O estamos demasiado presentes o damos demasiado margen, es complicado saber dónde situarse, qué dar, hasta qué punto estamos condicionando a la persona con las propuestas o cuándo estamos dejando mucho espacio, con unas propuestas demasiado abiertas. Con Claudia creo que supimos encontrar nuestro lugar en el momento en que la producción ya no dependía de nosotras para evolucionar sino que cobró vida y caminaba por sí sola, ahí si nos dejamos estar, sí que pudimos mostrarnos presentes y a la vez darle a Claudia sus espacios de intimidad. Pero hasta que llegó ese momento, se hizo duro en muchas ocasiones, no resultó sencillo mantener la confianza en nosotras mismas y en la persona que teníamos enfrente.

-Cómo se coloca ante los participantes, cómo se muestra, cómo se siente.

En general, la imagen que mostramos ante Claudia, salvo ese primer arranque de complicidad, fue de control de la situación, rigidez y profesionalidad, que se mezclaba con ironía y buen humor y también con respeto y cuidado. Respetamos mucho a Claudia, a ella y a su proceso, y creo que eso se nota a lo largo de las sesiones. Nos sentimos involucradas y curiosas, por su historia, por las imágenes de su mente y por cómo los personajes que aparecen le van moviendo cosas de ella y nos recuerdan también a personajes que han formado parte de nuestra vida. Nuestro cuidado creo que ella lo siente desde el principio, ella no quiere aparecer en plano, desde el primer día le decimos que será como ella decida y lo mantenemos, sin insistir en ningún momento, ya que no existe ninguna razón por la que ella tenga que salir en pantalla.

-La evolución de la mirada del videoarteterapeuta.

Con este proceso de acompañamiento nuestra mirada se abrió por completo. Este tiempo con Claudia nos llevó a ver la práctica de una manera completamente renovada. Afianzamos esa intuición de las posibilidades del vídeo como herramienta arteterapéutica, dándonos más permiso para lanzar propuestas a partir de la técnica del vídeo sin tener la sensación de que era una imposición. También pudimos ser conscientes de nuestros bloqueos a nivel físico, de nuestra rigidez y de nuestro excesivo rigor para el trabajo (comenzamos terapia individual y trabajo de bioenergética). Lo intelectual pesa mucho, en nuestros análisis del proceso y en nuestra propia forma de autoevaluarnos (de juzgarnos en muchos momentos), la presencia de la emoción es escasa en nuestros encuentros con Claudia, en nuestras propuestas, en nuestra forma de acompañar, bueno, digamos que la emoción está, lo que falta es poner conciencia en las emociones que van apareciendo, tanto en Claudia como en nosotras y, por supuesto, las que se trasladan a la producción. A nivel de trascendencia, de crecimiento del ser, aunque tampoco lo viviéramos como un proceso muy consciente, la realidad es que este tiempo compartido con Claudia significó un crecimiento a nivel espiritual muy potente, la forma de poder

acercarnos a ella, de mirarla a los ojos e invitarla a conectar con su yo más íntimo pudo ser tan potente a partir de la sesión 18 porque nosotras mismas nos encontrábamos mucho más conectadas, pese a estar en un momento de cambio y de crisis personal, nuestro trabajo en terapia individual y en bioenergética nos estaban aportando una nueva forma de acercarnos a la realidad y por tanto de plantear el acompañamiento.

5.2.2.3. Talleres de videoarteterapia en un grupo de crecimiento personal.

9 sesiones supervisadas. 36 horas.

-Punto de partida y contextualización.

El taller se desarrolla con un grupo de siete personas durante nueve sesiones.

Cada taller se realiza en una ciudad distinta y tiene una temática de partida diferente, por tanto, no hay una evolución de una producción sino un proceso que se inicia y finaliza en cada uno de los talleres (de 4 horas de duración cada uno). Por ello, como ya explicamos al iniciar este capítulo, denominaremos a esta práctica taller arteterapéutico, separándolo así de las sesiones arteterapéuticas descritas en el caso de Claudia y también de la mediación artística y del taller artístico.

El grupo se forma con la intención de realizar un proceso de crecimiento personal, un acercamiento a la herramienta de vídeo desde un nuevo punto de vista y un encuentro con las posibilidades creativas que ofrece. Durante los encuentros que realizamos, que suelen ser convivencias de dos o tres días, hay un espacio de cuatro horas reservado para el taller de videoarteterapia. El resto del tiempo se realizan otro tipo de talleres de música, voz, plástica o meditación. Se forma por tanto un espacio de crecimiento compartido y de experimentación para la práctica. Decidimos supervisar estas sesiones para poder ir completando nuestra experiencia a la hora del trabajo con grupos, ya que es la primera vez que realizamos talleres de videoarteterapia grupales.

Hemos seleccionado a una de las participantes (IM), que ha asistido a todos los talleres, para realizar un seguimiento más concreto en las conclusiones del caso, aunque al explicar el desarrollo de la intervención nombremos al resto de compañeros.

Características del grupo

El grupo estaba formado por seis mujeres y un hombre, de edades comprendidas entre los 30 y los 50 años. Cada una de ellas está vinculada de alguna manera al terreno artístico o de las relaciones de ayuda, por lo que también tienen la expectativa de, además de la propia evolución personal que este trabajo les pueda aportar, poder extrapolar parte de su experiencia a su práctica profesional.

IM: es pintora y profesora en un instituto. Realizaremos el seguimiento del trabajo durante los talleres centrándonos en su proceso.

MC: es actriz, realiza su trabajo con personas con enfermedades sobrevenidas, desde la expresión corporal y la voz.

AA: es pintora y profesora en talleres artísticos con niños.

IR: es cantante.

E: pintora y terapeuta ocupacional en una asociación.

AN: pintora y escritora.

J: el único chico del grupo, es trabajador social en centros de menores.

En este caso, teniendo en cuenta el tipo de personas que acudían, todas ellas creativas y enérgicas, acostumbradas a la expresión desde lo artístico, el modelo de intervención era ambicioso, trabajando a partir de la integración de diferentes artes, tomando “prestadas” las creaciones de otras para de esta manera nutrir y enriquecer el trabajo del grupo, utilizando el juego, el disfraz, la música, el doblaje, etc.

Son de diferentes lugares de España e Italia, realizamos los encuentros durante un fin de semana (tratando de aprovechar los puentes), dos veces al año, en los que cada una de las personas que asiste propone un taller dentro de su especialidad (pintura, meditación, sonoterapia, etc). En nuestro caso, los talleres propuestos son de videoarteterapia. Es el marco perfecto para la experimentación, para probar y equivocarse, para ver los puntos débiles y los fuertes de la práctica y de nuestra propia intervención.

El punto de partida.

El motor de la propuesta es acercar el uso del vídeo a las sesiones de arteterapia, poder reflexionar sobre modos diferentes de utilizarlo, como herramienta de experimentación, como caja mágica generadora de imágenes.

En cuanto a la temática, existe una intención de partida de relacionar el arte con el juego, e introducir elementos para la reflexión personal, que incidan en el papel terapéutico del taller, como el cuestionamiento de sus decisiones y de la visión que tienen de sí mismos.

Cómo surge cada propuesta.

La propuesta inicial estaba dirigida a un grupo más reducido (de tres o cuatro personas), ya que con vídeo es muy importante controlar bien los tiempos, saber el material con el que se cuenta y qué es viable utilizar y qué no. La parte más técnica y farragosa de descarga del material, de encontrar los cables adaptados para cada dispositivo o incluso el tiempo que se pierde intentando que un dispositivo se lea en el ordenador o en la televisión es un tiempo que hay que tener muy en cuenta

a la hora de plantear la propuesta de partida.

Finalmente los talleres se llevan a cabo con siete personas, con grandes inquietudes artísticas, pero bastante ajenas al lenguaje y al uso del vídeo. Como no parecía viable ni práctico que se utilizaran siete cámaras en todo momento, que existieran siete grabaciones distintas, ni iba a ser siempre posible trabajar en la edición de forma tradicional, las propuestas estaban habitualmente centradas en la grabación y la visualización, explorando nuevas formas de realizar la edición del material.

Para el trabajo hemos utilizado habitualmente las cámaras de los teléfonos móviles, ya que son fáciles de manejar para los participantes de este taller y generan archivos poco pesados, simplificando el proceso de compartir y reproducir el material generado. En este caso no perseguimos obtener un resultado, ni la calidad de la imagen, sino la frescura del contenido y la facilidad para manejar el dispositivo.

Los talleres.

- Sonrisa de Bilbao. Bilbao.
- Vídeo Drama / Juego de roles. Arluno (Italia)
- El acto de grabar. La mirada de la cámara. Valencia
- Teléfono estropeado. Argentina.
- El paisaje te devuelve la mirada. Zaragoza
- Voz y vídeo. Zaragoza.
- Superheroínas. Valencia.
- Videosueños. Barcelona.
- Vídeo musical. Vigo.

- Desarrollo de la intervención.

Taller 1.

Sonrisa de Bilbao. Bilbao.

Participantes: asisten al taller los siete miembros del grupo.

Descripción de la propuesta: la consigna era sencilla. Realizar un pequeño vídeo de presentación de un minuto cada uno de ellos, durante un paseo de media hora y compartirlo al volver. Como un pequeño haiku de quienes son, para presentarse al grupo.

Desarrollo de la propuesta:

La propuesta se desarrolla por la ciudad de Bilbao, en el camino entre el taller en el que hemos realizado las actividades y el museo Guggenheim.

Me noto con poca confianza para lanzarla, no me creo demasiado lo que estoy diciendo, noto un sentimiento muy grande de que no me van a hacer caso. Sin embargo, cada uno toma una de las cámaras que yo he llevado o sus móviles y realiza la grabación.

Al volver nos encontramos con problemas, algunos lo han grabado en diferentes clips de vídeo y no hay tiempo para montarlo, a otros el ordenador que he traído no les reconoce el dispositivo (el móvil o la cámara).

Al final, después de muchos problemas técnicos, conseguimos reproducir todos los vídeos, muy divertidos y espontáneos, que sirvieron como primer encuentro para todos; para presentarse, para ver qué forma había elegido cada uno de mostrarse a los demás. También me sirvió para comprobar los problemas que pueden aparecer con el vídeo, problemas técnicos que quitan mucho tiempo y hacen perder la paciencia de muchos integrantes.

El vídeo de MC es en el baño, lo graba con un plano cenital. AA e IM se ponen frente a la cámara y cuentan algo sobre ellas. J graba sus pies mientras camina, su vídeo muestra su recorrido. IR ofrece un plano fijo del cielo nuboso de Bilbao mientras canta. El último que visualizamos es el de AN que ha jugado con sombras, telas y ropa tendida, mientras contaba alguna anécdota infantil que se le iba ocurriendo mientras grababa.

Tomé muchas ideas de este primer taller, posibilidades para continuar: la potencia del uso de la voz en la grabación, el movimiento y la pausa, el lugar donde se ubica la cámara, el juego del doblaje. Pero también me fui bastante frustrada, sin tener demasiada confianza en que el taller pudiera salir adelante, una especie de sensación de que todo estaba liado, embarullado, que era demasiado complicado.

Taller 2.

Vídeo Drama / Juego de roles. Arluno (Italia).

Participantes: asisten al taller las 6 integrantes femeninas del grupo, IM, MC, AA, IR, E y AN.

Descripción de la propuesta:

El taller se desarrolla en Arluno (un pueblo cerca de Milán), el espacio tiene dos alturas, con una amplia sala de actividades en la planta baja, un jardín exterior, con huerto, plantas y flores. Realizamos el taller por la noche, después de la cena, entre las 11 y las 2 de la mañana. La parte de edición, como ya explicaremos en el desarrollo de la propuesta, se lleva a cabo individualmente, en ratos libres de cada participante.

La propuesta se basa en el juego de roles, pasando por el proceso de creación del personaje, grabación, visualización y edición.

Primero realizamos una ronda en la que les pido que digan su nombre, algo que les gusta y algo que les vuelve locas, así, van escribiendo al azar sus respuestas en una cuadrícula que había preparado, cada una de las seis líneas se convierte en un personaje con una misión:

Una cazatalentos que busca una nueva cantante para la grabación de un CD titulado “Agua” (MC).

Una trabajadora social del ayuntamiento que quiere descubrir si viven niños no escolarizados en la casa (IR).

Una espía estadounidense (AN).

Una geóloga que busca piedras preciosas (IM).

Una bióloga que está convencida de que en ese lugar se encuentra la planta de la eterna juventud (AA).

Una inspectora de sanidad que sospecha que en el huerto hay cultivos prohibidos (E).



Imagen 22. Taller “Juego de roles”

Material utilizado: 6 cámaras, 1 cartulina y 1 rotulador, disfraces, ordenador.

Salen a grabar durante 15 o 20 minutos, para recoger pruebas de lo que han venido a buscar. Al volver, presentan las imágenes, no ante sus compañeras de taller, sino ante sus colegas de profesión, para explicarles los hallazgos obtenidos y lo que han vivido para conseguirlo. Realizan una pieza sirviéndose de las imágenes grabadas, a la que cada una contribuye con 30 segundos de montaje y que llevará por título: “La mujer contemporánea”.

Desarrollo de la propuesta:

Ellas asumen ya de principio nombres falsos, hacen reparto de cámaras. Una vez tienen claros sus roles y se han disfrazado salen a grabar. Es de noche, la bióloga (AA) lleva la cámara en la cabeza. Las demás la llevan en la mano, la mayoría utiliza la cámara del móvil o de su cámara de fotos digital, salvo MC que lleva una cámara un poco más grande.

El espacio es muy amplio, con un gran huerto, zonas de plantas, una casa grande donde investigar, ocultarse de las demás o buscarlas (dependiendo del rol de cada una). Mientras grababan yo estaba

dentro de la sala de actividades y lo que ocurrió allí fuera fue algo increíble, las oía reír, interactuar, jugar, increparse con la cámara.

En principio les había pedido que volvieran a los 15 minutos, una vez que recabaran los datos de lo que iban a buscar, pero habían pasado casi 40 minutos y no volvían, continuaban inmersas en aquella gran obra de teatro improvisada. Me di cuenta de que tenía que replantearme la propuesta porque lo que estaba ocurriendo entre ellas, en su relación, durante ese tiempo de grabación, no se podía cortar simplemente por querer mantener la propuesta.

Poco a poco fueron entrando en la sala de nuevo, la energía había cambiado, había mucha complicidad en el grupo, hacían bromas, venían como si hubieran estado en el patio del colegio.

Entonces les propuse que cambiaran de rol y que se imaginaran que iban a presentar parte de las imágenes a sus colegas de profesión. Por ejemplo, en el caso de la geóloga, llegaría con la información al instituto donde trabajaba y les mostraría los hallazgos que había hecho en Arluno y así con todas las demás.

Al verlo en supervisión me di cuenta de que necesitaba nuevas herramientas para trabajar en sesión. A una de ellas (AA) la cámara que llevaba en la cabeza (que está herméticamente cerrada porque se puede sumergir) registró el sonido muy mal (se oía muy bajo) y ella, que había estado haciendo bromas todo el tiempo y le había encantado todo lo que había surgido de su grabación, al darse cuenta de que casi no se escuchaba, se enfadó, no quiso mostrar las imágenes a las demás, aunque le propuse la posibilidad de ir contando lo que ocurría. Ante su negativa no supe reaccionar, la situación me superó, no tenía las herramientas para reconducirla. De esta forma aprendí que a través de esta herramienta no solo se dan momentos de risas, de encuentro y de satisfacción sino que también genera situaciones desagradables y que yo no sabía cómo aprovecharlos ni reconducirlos, ni siquiera pude encontrar la manera de aliviar a AA o evidenciar lo que estaba pasando, la verdad es que no tenía ni idea de qué hacer y he de reconocer que en cierta medida me enfadé con AA, aunque no lo expresé (no supe comprender que la frustración por no haber grabado el sonido como ella esperaba le podía estar moviendo algo muy potente de su historia personal).

Después pasamos a la parte de la edición, la dinámica establecida se basaba en que cada una, de forma individual, se acercaba a mí durante los periodos de descanso, veían los últimos diez segundos del montaje anterior y, a partir de eso, a modo de cadáver exquisito audiovisual realizaban su parte del montaje (30 segundos cada una). El resultado sería un vídeo de tres minutos titulado “La mujer contemporánea”. Con esa consigna comenzaron el montaje. Yo manejaba el programa de edición mientras cada una me iba guiando, así descubrí la existencia de múltiples formas de encadenar las imágenes, de trabajar en la edición. Hasta ese momento nunca había estado presente en un proceso de encadenamiento de imágenes que no fuera el mío por lo que me sorprendió mucho cómo cada persona tiene su propio estilo, pese a desconocer las técnicas de montaje tradicionales. Algunas

elegían las secuencias más graciosas o que más le habían llamado la atención (como E, MC o AA). IM, sin embargo, se decide por una sola secuencia, que quiere reproducir en doble pantalla, para sus 30 segundos, es como un careo entre dos de los personajes. IR es más metódica y enlaza las imágenes por colores y movimientos, su parte tiene una relación de continuidad formal más que temática. AN juega mucho con las sombras, siendo sugerente, hace fundidos en negro para luego enlazar con lo siguiente. Ellas no sabían lo que las otras elegían, por lo que algunas escenas, las que más habían impresionado o divertido, se repetían (un dedo que se mete en un tarro de Nutella, una de ellas preguntando a la cámara: “¿usted toma plantas?”). El resultado final es un vídeo que resume la potencia de la experiencia y la importancia de lo que ocurrió durante ese encuentro en la relación del grupo con el uso del vídeo y en lo relativo al vínculo del propio grupo.

Taller 3

El acto de grabar. La mirada de la cámara. Valencia.

Participantes: asisten al taller los siete miembros del grupo.

Descripción de la propuesta:

La propuesta se realiza en Valencia, en un convento, una construcción del siglo XIII, que actualmente es un centro multidisciplinar que acoge distintas manifestaciones artísticas, principalmente exposiciones.

Planteo una historia para salir a grabar: ellos son habitantes del convento durante el siglo XIII, de repente, esa mañana, se han despertado y han amanecido en el S XXI, se lanzan a recorrer el espacio que es su casa como si fuera por primera vez, como unos niños que van descubriendo cada lugar, que se dejan fascinar por lo que ven o lo miran con inquietud, que se lanzan a nuevos encuentros pero también en la búsqueda de todo lo que les recuerda a su hogar, lo que les recuerda al lugar que habitaban.

Invito a colocar la cámara en diferentes partes del cuerpo, la pueden fijar con vendas.

Al regresar al taller, cada uno observa lo grabado. Se unen en grupos para el trabajo de edición (dos grupos de dos personas y uno de tres). Cada ordenador tiene abierto el programa de edición con un proyecto que lleva un título, que será el punto de partida de la pieza audiovisual final. Puede ser una carta, un cuento, un videoclip, pueden grabar más imágenes si lo necesitan, pueden narrar una historia, lo pueden combinar con imágenes tomadas de internet...

Finalizan la pieza. Cada grupo exporta y lo ponemos todo en un disco duro para poder proyectar.

Puesta en común de lo realizado, reflexión final.

Material: 3 ordenadores con algún programa de edición simple, 1 proyector o televisión, cámaras,

internet, música y efectos.

Desarrollo de la propuesta:

Se lanzan a grabar, marco una hora como límite, algunos vuelven en algún momento del proceso porque se les ha acabado el espacio en sus dispositivos de grabación o porque ya han finalizado.

E va montada en una silla de ruedas (de las de oficina) y ha puesto la cámara en el reposabrazos, IM la lleva vendada en el brazo, AN en la mano, IR en el pie, AA prefirió colocarla en el pecho, MC se la ha colgado del cuello, como un collar, J decide ir cambiando la cámara de lugar, por diferentes partes del cuerpo.

Por tanto, lo que graban es una sorpresa para ellas, no controlan el encuadre, ni qué es aquello que están enfocando realmente, se acercan a las cosas, se alejan, se permiten moverse con libertad por el espacio. Están tan concentradas y ensimismadas que, pese a tener una hora para la grabación, cuesta que regresen al taller.

Hay mucha implicación a la hora de salir a grabar, salvo MC, que tiene unas ideas claras y concisas y se lanza a por ellas y vuelve rápido (le doy la cámara de la cabeza para que pruebe). E, que la lleva en la silla, hace travellings, caballitos con la silla, narra cosas. IR está muy ensimismada, juega con el enfoque, es cuidadosa, rítmica. AA lleva la cámara en el pecho, dice que lo ha hecho “mal” (le comento que se puede plantear que ha sido un encuentro de cosas que no esperaba, que no piense en lo que cree que debería haber salido sino en lo que ha salido), se detiene mucho en los elementos arquitectónicos, explora con los movimientos de su cuerpo. AN juega con el punto de vista, tiene mucha sensibilidad y capacidad para experimentar, dejarse llevar. IM se ensimisma mucho con lo antiguo, con los recuerdos, es muy matérica, muy pulcra y delicada. J busca la belleza, imágenes con mucha sugerencia, realiza un barrido de 360° en la exposición de María Callas impresionante. MC lo tiene muy claro, se hace una idea/esquema mental y va a conseguir esa imagen y listo, no experimenta sino que piensa y ejecuta.

Vuelven gradualmente y, a medida que llegan, pasamos las imágenes al ordenador, lo que nos permite hacerlo de manera muy ágil, mucho más rápido que en Bilbao. Hay tres ordenadores, en cada uno de ellos he abierto un proyecto en un programa de edición para crear un relato audiovisual con las imágenes, sirviéndose de lo grabado por cada uno, en base a un título. El Descubrimiento (E, AN y AA), El Recuerdo (MC e IR) y La Búsqueda (IM y J).

Hay ciertos incidentes técnicos menores: el formato de una de las cámaras no se lee en el ordenador, tampoco somos capaces de encontrar un formato adecuando para la canción que E ha rescatado de su móvil.

Tardan casi una hora más en editar de lo que había previsto, aunque luego lo recuperamos en la

visualización. MC e IR se muestran encantadas con el programa de edición, trabajan muy bien juntas. IM y J encajan a la perfección, son muy preciosistas. El trío tiene más problemas, ya que al principio ven sus tres puntos de vista tan diferentes que les parece imposible encajarlos, pero se lo toman como un reto, y lo consiguen, la producción final es casi un videoclip.

Exportan los proyectos y los visionamos. Comenzamos por “La búsqueda”, IM y J dan sus impresiones sobre salir a grabar y el momento de compartir sus imágenes para la edición. Luego hablan las chicas de “El recuerdo”, MC e IR, fue muy sorprendente su vídeo porque no sabían nada de montaje. Por último el trío, E, AN y AA, que mencionan lo difícil que resultó ponerse de acuerdo.

Cierro el taller dando algunas claves como resumen de mis intenciones y, ante las protestas de algunos participantes por el poco tiempo que habían tenido para editar, les explico que la pretensión al dejar tan poco tiempo para el trabajo de edición era evitar que el control se llevara por delante la creatividad y la expresión del trabajo más inconsciente y azaroso.

Tras este taller superviso por primera vez. Ahí tomo conciencia de lo que ya comentamos de la falta de herramientas a la hora de enfrentar una situación adversa (con AA y su problema con el sonido). Sobre este último taller, mi supervisora me comenta que es la primera vez que doy un cierre. Recoger conclusiones y saber cerrar es fundamental. Me propone que a partir de ahora trate de incorporarlo siempre, también que no llene las sesiones con propuestas intrincadas, que los propios participantes ponen elementos de sobra para que la propuesta tome vida propia durante su desarrollo y que he de estar más abierta a las posibilidades de cambio.

Taller 4.

Teléfono estropeado. Argentina.

Participantes: IM, MC, AA, IR, E y AN.

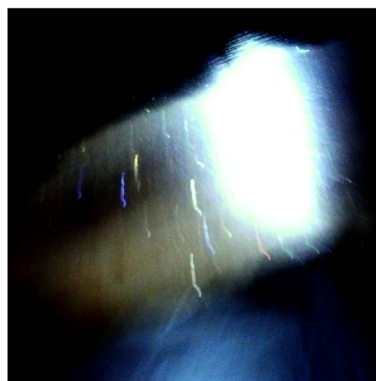


Imagen 23. Taller “Teléfono estropeado”

Descripción de la propuesta:

Llegamos al espacio y nos sentamos en círculo. La propuesta es que salgan con su cámara por donde

quieran y en 15 minutos vuelvan con un solo clip de vídeo de, como máximo, 1 minuto. La consigna es que se trate de “algo maravilloso”.

Al regresar les pido que pasen la cámara a su compañera de la derecha. Observan lo que ha grabado otra persona, eso que otra les está presentando como maravilloso, les pido que vuelvan a observar ese minuto imaginando que ahí está ocurriendo una historia, en la que hay al menos un personaje, un personaje que está ahí en ese momento pero que está escondido, una escena que está ocurriendo, está a punto de ocurrir o ya ha ocurrido. Cada una busca un espacio en la sala y ponen por escrito esa historia, una historia que surge de las imágenes grabadas.

Al finalizar el escrito, se lo pasan a una nueva compañera que será la actriz de su relato. Esa actriz recibe un guión con una historia en la que hay al menos un personaje. Buscan el atrezzo, el vestuario, improvisan la escenografía y cada una realiza la representación ante el resto de participantes.

Realizamos una ronda final de reflexión sobre lo ocurrido.

Desarrollo de la propuesta:

El taller se llevó a cabo en un centro artístico de Argenton (Barcelona). El centro se ubica en una casa rehabilitada de 3 plantas donde existen diferentes espacios para realizar actividades dirigidas al crecimiento personal. El taller se realizó en una sala de la planta baja y también en el exterior del centro. El espacio es luminoso, con una gran mesa y sillas.

Cada una trae su cámara, todas las cámaras tienen visor (algunas utilizan el móvil, otras una cámara de vídeo pequeña o la cámara de fotos compacta). Como “ceremonia” de inicio comienzo a colocarme un arnés que cruza en mi espalda y se engancha sobre el pecho, el arnés tiene una base que sirve para sostener una pequeña cámara con la que iré grabando toda la sesión. Pongo en marcha la cámara y lanzo la propuesta de salir a grabar “algo maravilloso”.

Se marchan decididas, vuelven sobre sus pasos, algunas se aventuran por las callejuelas de Argenton, otras buscan lo maravilloso en el interior del centro.

Durante el proceso de grabación cada una tomó la cámara como una herramienta muy distinta, en este caso todas la llevaban en la mano. Unas salieron muy rápido a grabar, por ejemplo AN tuvo claro hacia dónde salir, qué grabar, cómo colocarse. En el caso de IR grabó pequeños clips en diferentes lugares, alrededor de la casa, dentro de ella, desde las ventanas. IM exploró mucho, realizó una labor muy intensa, casi de reportera, en su búsqueda de ese algo maravilloso. E llevaba una cámara de vídeo con un visor grande, se fijó mucho en cosas pequeñas, también en las plantas, realizó un recorrido por lo natural, grabó dentro y fuera de la casa. Para AA, que ya conocía el pueblo, el trabajo no fue tanto de exploración como de encuentro, se dirigió a aquellos lugares que

para ella eran significativos en aquel lugar. MC grababa con el móvil, desde la experimentación, subiendo y bajando escaleras, corriendo, con mucha energía.

Vuelven al espacio con sus pequeños descubrimientos.

Reciben con sorpresa la idea de tomar la cámara de una compañera y también el hecho de buscar un personaje y una historia en las imágenes grabadas por otra persona.

Les cuesta ponerse a escribir, hay un bloqueo general, como si de repente les pareciera algo muy complicado, poco a poco cada una va dejando que las imágenes hablen y tejan una historia.

Fue en ese momento, al superar esa primera sensación de “no puedo”, donde se generó la implicación. Había un recelo inicial en este punto, en todas se percibía una reticencia, un bloqueo para comenzar a escribir. Incluso lo verbalizaban. Les comenté que podían volver a ver las imágenes, que volvieran a empaparse de lo que ocurría. Cada una fue encontrando su espacio en la sala y el impulso para empezar a escribir. E, por ejemplo, se cambió de lugar en varias ocasiones. En todas había muchas dudas y a la vez mucha entrega.

Invierten un tiempo escribiendo, cada una a su ritmo. Cuando terminan las invito a que pasen el papel escrito a su compañera de la derecha. Hay de nuevo un cambio de rol, ahora son intérpretes a las que llega a las manos ese guión, lo tienen que leer, empaparse del personaje, buscar el vestuario, el atrezzo, el acompañamiento sonoro, la ambientación y representarlo, con la libertad de hacer lo que quieran dentro de los límites fijados por el personaje y el texto.

En este caso, el tiempo de edición (de reelaboración del material), no implicó el uso de medios técnicos sino que se elaboró por medio de la historia y de la búsqueda del vestuario adecuado, la música de fondo, el atrezzo, la luz, el espacio, etc. El proceso de simbolización les llevó a la creación de un nuevo espacio, siendo la imagen la generadora del guión, en lugar de ser el guión el que daba lugar a la imagen.

Llega la hora de las representaciones, los demás nos situamos como público, cada una de ellas interpreta su papel.

En el tiempo dedicado a las representaciones se generó un ambiente de creación increíble. Tomaron cada texto, cada uno de los personajes salidos de esos lugares maravillosos del principio, y les dieron vida.

Comenzó IR, el texto del que partía era bastante sombrío y sugerente, trabajó a partir de la sombra, con purpurinas, papeles y solo con la luz de una linterna que sujetaba con la boca.

MC continuó, en su caso era un monólogo, se vistió de jovencita pizpireta que sale al mundo cada mañana a saludarlo desde su ventana y a darle las gracias por todo lo bueno que tiene.

En el texto de IM había tres personajes, ella era el profesor, los dos alumnos los representaban unos muñecos de trapo.

AA pidió a una persona que leyera su texto en alto mientras hacía un representación de lo que para ella significaba el paso del tiempo y la pérdida de las ganas de vivir.

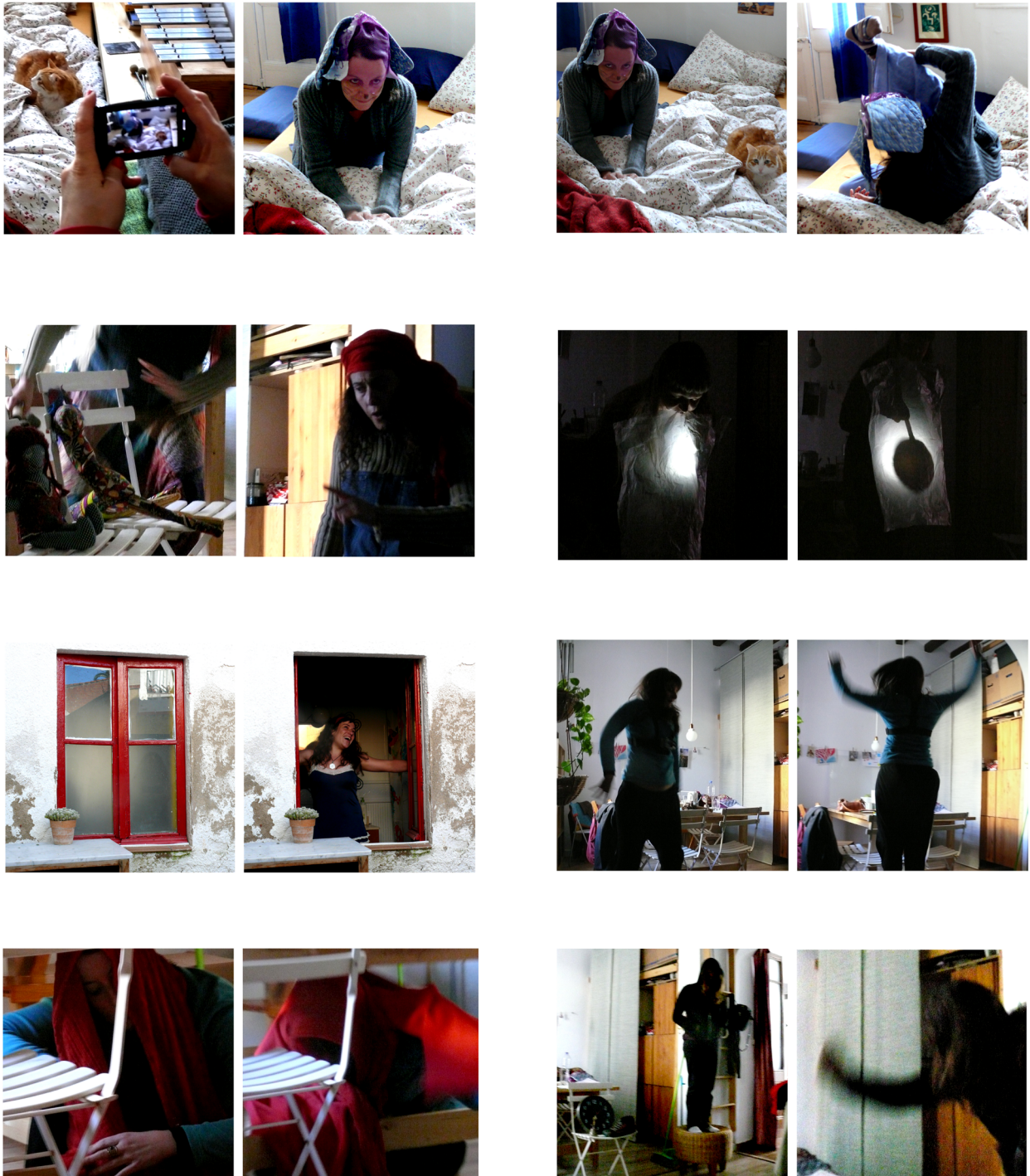


Imagen 24. Taller "El teléfono estropeado"

AN tomó una canción de Mecano, "Barco a Venus", como fondo, se movía de forma atolondrada por la sala, alucinaba con los objetos que se encontraba a su paso.

Con E cambiamos de espacio, nos fuimos a una habitación de la planta 1ª, que nos servía de dormitorio, se disfrazó de gata y se situó al lado del gato que estaba en el centro, interactuando con él en un diálogo gatuno.

Para realizar el cierre y después de hablar de las impresiones surgidas durante la realización del taller, todas vieron necesario, aunque yo no lo tenía previsto, seguir el hilo de cada producción compartida. De esta manera comenzamos a ver uno de los vídeos de “algo maravilloso”, la autora del texto al que dio lugar lo leyó y comentamos a qué representación había llevado. Seguimos los 6 hilos, observando y matizando en muchas ocasiones los mecanismos, las ideas, que habían llevado a cada una a intervenir de una manera o de otra en cada parte del proceso. IM explicaba, por ejemplo, que para tomar el impulso para comenzar a escribir la historia a partir de la imagen, se fijó en que una toalla rosa aparecía al principio y al final de la grabación y la tomó como la protagonista de la historia.

Taller 5.

El paisaje te devuelve la mirada. Zaragoza.

Participantes: IM, AA y MC.

Descripción de la propuesta:

En este taller vincularemos el vídeo con la pintura, con el paisaje.

La propuesta se basa en jugar con los filtros a la hora de grabar: utilizar vidrios de colores, encontrar elementos con los que desenfocar, difuminar, etc. de forma artesanal.

También exploraremos cómo se mueve el paisaje a través de la imagen fija.

Para ello mostraré algunos ejemplos de la historia del arte como la película “Madre e hijo” de Sokurov, las esculturas lumínicas de Anthony Mccall y algunos cuadros de Friedrich, Turner o Rodko.

Desarrollo de la propuesta:

La propuesta se desarrolla en un centro de arte de Zaragoza, es un espacio amplio, de dos plantas, con diferentes estancias y una sala grande en el piso superior.

Las participantes comentan lo extraño que les resulta estar sólo tres personas en el grupo ya que en los anteriores talleres habían participado 6 o 7 personas. Las otras personas del grupo no han podido desplazarse por diferentes motivos. Por tanto, el trabajo fue mucho más íntimo, permitió una mayor profundidad, al poder dedicar más tiempo a cada etapa del proceso.

Durante la grabación fue muy interesante lo que ocurrió al utilizar diferentes filtros. Comenzaron a buscar por el centro farolillos, lámparas, vasos, papeles, cristales, todo tipo de materiales servían

para poner entre el ojo de la cámara y la realidad y, de esa manera, filtrarla. Las imágenes resultantes eran muy evocadoras, despertaron la imaginación de las participantes. Abrieron la posibilidad de dirigir una nueva mirada hacia los lugares por los que transitaban. Estuvieron grabando durante más de una hora, ya que dedicaron el tiempo no solo a la filmación sino también a la búsqueda y elaboración de materiales para poner delante del objetivo de la cámara. Estaban sorprendidas por lo que veían a través del visor. Volvieron a la sala después de grabar, con mucho interés por mostrar sus vídeos, tenían la sensación de que poseían algo original, diferente, habían atrapado con la cámara de vídeo distintos lugares (una ventana, un pasillo, una cortina que se mueve con el viento) y los habían convertido en espacios que evocaban otras realidades, generando nuevas historias. Presentan sus imágenes con especial cuidado y detenimiento, lo noto sobre todo al compararlo con propuestas anteriores. IM estaba especialmente emocionada por lo que había recogido con la cámara. Al ver el interés que esas imágenes despertaban en ellas decidí dedicar lo que queda de taller a la visualización (a lo largo del fin de semana habíamos previsto realizar otro taller de vídeo sobre doblaje en el que podríamos continuar el trabajo, profundizando en la edición y la evolución de la producción). Una vez visualizados todos los vídeos, comentaron los materiales utilizados, los encuentros, las casualidades, aquello que mejor les había funcionado, cómo cada elemento que intercedía entre el ojo de la cámara y la realidad la iba perfilando y aportándole un nuevo matiz. Para finalizar el trabajo del día, les sugiero que vuelvan a visualizar aquello que han grabado, pero de forma individual, y que elijan una secuencia de vídeo de unos 30 segundos con la que trabajar en el siguiente taller, el de doblaje que hemos comentado anteriormente.



Imagen 25. Taller "El paisaje te devuelve la mirada"

Taller 6.

Voz y vídeo. Zaragoza.

Participantes: IM, AA y MC.

Descripción de la propuesta:

Utilización del sonido y la voz hablada como elemento protagonista. A partir de lo grabado en el taller anterior (El paisaje te devuelve la mirada), realizar pruebas con distintos audios, músicas y doblajes (por ejemplo, elaborando un guión para las imágenes que estás viendo, imaginando que es un documental, que es la grabación secreta de un espía, que detrás de la cámara está un novio enamorado), aportando al menos tres nuevos significados/contextos a las imágenes, apreciando la importancia del sonido.

Para finalizar seleccionarán entre todas una pequeña secuencia, de unos 30 segundos, y cada una buscará un espacio en el centro para grabar el audio a esas imágenes.

Desarrollo de la propuesta:

La propuesta se desarrolla en el mismo centro de arte de Zaragoza del taller anterior, es un espacio amplio, de dos plantas, con diferentes estancias y una sala grande en el piso superior.

En el taller anterior han realizado grabaciones utilizando filtros artesanales en el momento de filmar. Para este taller, tras observar todo lo grabado, cada una de las participantes ha seleccionado una secuencia de 30 segundos con la que trabajar. Les explico la propuesta de doblaje, realizan un trabajo previo de búsqueda de las tres temáticas que van a utilizar para dar tres lecturas distintas a la secuencia que han elegido, es un trabajo completamente individual y que tampoco comparten con el grupo. Teníamos solo dos ordenadores, pero como IM se detuvo más en la parte del doblaje, cuando llegó, MC ya había terminado, por lo que el trabajo fue bastante fluido. Cada una de las versiones que hicieron variaba solo en el sonido porque la imagen se mantenía exactamente igual. Cada una realizó un breve boceto de sus tres escenas, por ejemplo, IM había seleccionado una imagen de una cortina en movimiento, grabada en plano cenital, con un filtro rosa. Una de sus escenas la protagonizaba una persona muy enamorada que le enviaba esas imágenes a su amada, en la otra un abuelito despistado que intentaba recordar qué es lo que dejó en ese lugar y en la tercera se grabó a ella misma hablando de lo que vivió durante la grabación. El montaje, aunque ninguna de las tres tenía demasiados conocimientos de edición (solo contaban con la experiencia de los talleres 2 y 3), fue relativamente sencillo, ya que solo se trataba de tomar la secuencia y exportarla con cada uno de los audios realizados con el teléfono móvil. Finalmente, después de poner en común las escenas, seleccionaron la secuencia de MC para que cada una, partiendo de la misma escena, generara un audio. Podía ser música, voz, ruido, silencio, la única consigna es que fuera un

acompañamiento sonoro. Aunque era la misma escena, las tres respuestas fueron muy distintas. IM generó, a partir de sonidos y armónicos, un acompañamiento musical, mientras que MC describía, a modo de documental cómico, lo que ocurría en la escena, AA grabó su respiración y una reflexión sobre el mar y la arena. En la escena elegida se veía una mano que, sobre un acetato, trazaba una espiral de arena, la imagen se veía distorsionada y con colores azul y rojo por momentos (ya que MC jugó con diferentes elementos ante la cámara). Finalizó el taller con el montaje del sonido de esta última secuencia, cada una mostró su versión sonora. Se rieron mucho por la variedad en la respuesta y porque parecía increíble lo diferentes que resultaban las imágenes dependiendo del sonido que las acompañara. Todas destacaron la potencia evocadora de las imágenes generadas en el anterior taller y como eso les había motivado para el trabajo en este taller. Los puntos de mayor implicación se dieron en el momento de inventar las escenas para cada imagen. Era la segunda vez que utilizaban ordenadores para editar y la primera que lo hacían individualmente, aunque se trató de un trabajo simple, el hecho de poder ponerse ante el ordenador y generar su propia producción resultó muy motivador para las tres participantes. Tomo conciencia de la importancia de la edición, de la cantidad de posibilidades que se abren para profundizar en el trabajo.

Tras este taller tengo una nueva supervisión. Trabajamos sobre todo lo que tiene que ver con mi lugar en el espacio terapéutico, mi forma de estar. No disfruto, no respiro, trato de estar tan disponible que directamente desaparezco. Me quedo también con algo muy importante relativo a la exigencia que yo le pongo a la práctica, adquiriendo la responsabilidad de tener que “enseñar”, “mostrar”, “hacer ver”. Mi supervisora me indica que trate de enfocarlo desde la intención de compartir aquello que yo misma he experimentado y que me ha servido para crecer y no tanto desde una posición de profesor-alumno. Para mi es muy importante este cambio en mi forma de plantear las sesiones.

Taller 7.

Superheroínas. Valencia.

Participantes: participan los siete integrantes del grupo, IM, E, AA, AN, MC, J, IR.

Descripción de la propuesta:

La idea de la propuesta surge de un regalo que hice a un amigo, es un libro que está casi todo en blanco, esperando a ser escrito, en cada página lanzan una pregunta que invita a la reflexión, una de ellas significó el punto de partida de este taller: “¿qué superpoder te gustaría tener?”

Entrada corporal de 15 minutos. Primero desperezarse, saltar, mover lo que a cada uno le venga bien.

La primera canción, siguiéndome, el resto de canciones siguen por libre, cada uno a lo suyo, con una pregunta en mente... ¿Qué superpoder te gustaría tener?

Trabajan durante 30-40 min en la creación de ese personaje, de forma individual. Al finalizar se juntan en grupos de 2-3 compañeros: son un equipo de superhéroes a los que han llamado para una intervención de urgencia en grupo, porque sus fuerzas, unidas, pueden mucho más. Les comunico que les han concedido, como grupo de superhéroes, un espacio de 3 minutos en abierto para todo el mundo, saliendo por televisión, en el que dar un mensaje al mundo sobre su misión, sobre aquello que es preciso solucionar. Al terminar los vídeos, para los que tendrán unos 45 minutos, pondremos en común lo grabado, atendiendo a los encuentros y dificultades encontradas tanto a nivel individual como grupal.

Desarrollo de la propuesta:

El taller se lleva a cabo en Torrent (Valencia), en un espacio amplio, una casa de tres plantas con patio, zona de jardín y huerto, todo el espacio está a disposición de los participantes.

Comienzo proponiendo un trabajo corporal, es la primera vez que inicio la sesión de grupo con estiramientos y movimiento, la intención es, sobre todo, que puedan soltar lo que traen y vayan entrando en la propuesta, a través de preguntas lanzadas, que hacen reflexionar mientras el cuerpo se mueve y se despereza libremente.

La pregunta más repetida era:

¿Qué superpoder te gustaría tener?

Les voy sugiriendo: No lo penséis mucho, el primero que venga. Empezad a sentirlo, a moveros como ese superhéroe que tiene un don especial, algo que nadie más puede hacer, tiene un traje, una máscara, algo que le da una identidad. Imaginaos cómo sería esa doble vida, de qué color iría, dónde viviría, cuál sería su lema...

Durante unos 50 minutos se dedican a la creación de ese personaje. Hace un día soleado espectacular, una preciosa mañana de mayo, se lanzan a la caza del personaje con mucha energía. Por las distintas estancias he dejado telas, pinturas, diferentes prendas que se van encontrando por sorpresa y van adaptando, también hay hojas y plantas, utensilios de cocina y muchos otros objetos que pueden utilizar. Sacan toda su creatividad. Poco a poco llegan de nuevo al punto de reunión, ya no como participantes, sino como superhéroes. Cada superhéroe se presenta al grupo, diciendo su nombre y su superpoder.

Por afinidad, por intuición, tras escuchar los superpoderes de sus compañeros, forman tres grupos, dos parejas y un trío.

Los grupos son:

-AA, AN y E

-IM e IR

-MC y J

En el vídeo vale todo, salir en él, buscar actores, que saquen solo partes de su cuerpo, narrar la historia y grabar por el entorno, etc.

Los tres grupos trabajan de una manera completamente distinta.

En el caso de AA, AN y E hubo mucha planificación, buscaban imágenes bellas, seleccionando bien los ángulos, el encuadre y colocando la escena de una determinada manera, jugando con las sombras, las telas colgadas, su propia imagen. Tuvieron problemas con el dispositivo con el que grabar, ya que necesitaban que tuviera la función de poner en pausa para poder grabar todas las escenas en una sola secuencia, por lo que les presté mi teléfono móvil. Les expliqué cómo usarlo, pero mientras estaban realizando la grabación de las escenas se dieron cuenta de que estaban dando al play cuando quería pausarlo y viceversa. Trataron de reproducir las escenas y grabarlo todo de nuevo.

IM e IR tomaron un punto de vista más narrativo. Encontraron una pequeña muñeca y a partir de ella se inventaron una historia para acudir a salvarla. Sus imágenes proponían un viaje por los rincones más ocultos, descubriendo qué pasa cuando uno se acerca a mirar debajo de una mesa, entre unas telas o tras una planta del jardín. Su vídeo habla sobre todo de la vida oculta de las cosas. Lo graban con la cámara compacta digital de IR. Cuando vienen a descargar las imágenes para la visualización final hay problemas, primero porque no lee el dispositivo y luego, una vez que lo conseguimos, porque a IR le da miedo que todas sus imágenes almacenadas se graben en mi ordenador. Conseguimos finalmente pasar el vídeo al ordenador, pero invertimos media hora en este proceso. En lo que respecta a la grabación, comentan que disfrutaron mucho mientras ideaban su mensaje para el mundo y que luego con la cámara se les ocurrían historias de lo más curioso.

MC y J se centraron en lo corporal, dejando bastante de lado la organización, sin trazar una idea previa. Su única decisión fue donde colocar la cámara (enfocando al jardín, donde estaban ellos, desde la planta de arriba de la casa), me pidieron que le diera a grabar cuando MC, que había subido a colocar la cámara, volviera a bajar. Comenzaron entonces una especie de danza contemporánea, un baile de dos cuerpos, que sugería una búsqueda, desde una compenetración total. Ambos compartieron en las reflexiones que fue estupendo, que solo tuvieron que mirarse y comenzar a moverse, que no les hizo falta nada más.

Finalmente, al realizar la visualización, cada grupo compartió su forma de enfocar el trabajo (he tratado de reproducir lo comentado por cada grupo al hablar de su proceso para realizar la grabación). El grupo con mayores dificultades, el de AA, AN y E, al ver lo grabado y también al escuchar las opiniones del resto del grupo, cambiaron completamente su idea de lo que habían grabado. Llegaban desilusionadas, agobiadas, diciendo que se había dado un duelo de egos y que

había sido bastante complicado reconducirlo. Tras enseñar su vídeo (el que consideraban “el bueno”), lleno de imágenes sugerentes que para nada dejaban ver la situación vivida durante su grabación, explicaron lo que les había pasado con la primera grabación. Les comenté que, si no les importaba compartirlo, podría ser muy interesante verlo. Grabar justo aquello que decides no grabar puede ser absolutamente maravilloso, es el error en estado puro. Por supuesto, de primeras, al darse cuenta, fue muy frustrante para ellas pero después, en el trabajo de visualización hubo una transformación total en su forma de mirar lo que había ocurrido.

Como cierre les comenté, que una forma de tirar del hilo en esa situación, en el caso de este grupo, sería tomar esas imágenes, las del “error” y trabajar con ellas, observar las historias y los diálogos que se dan en ellas, realizar una nueva pieza, alterarlas (poniéndolas más rápido, más despacio, cambiando el color, etc.).

Comentaron que hubieran necesitado más tiempo, no todos coincidían en la parte del proceso en la que lo echaban de menos .

También varios comentaron mi falta de presencia en la segunda parte, estuve en la sala de visualización pendiente de descargar las imágenes y dejé a cada grupo trabajando en solitario. Sobre todo el trío me comentó que hubieran necesitado que pasara de vez en cuando.

Algunas opiniones de los participantes:

Envié al grupo, tras el taller de “Superheroínas”, un pequeño cuestionario.

-Haz una descripción breve de la propuesta del taller (por supuesto, lo que tú entendiste).

A esta primera pregunta respondieron con una descripción bastante similar en todos los casos y que era bastante parecida a mi planteamiento.

Esta es la respuesta de una de las participantes:

“Un taller en busca de un superpoder para salvar el mundo. Poniendo en escena esa superheroína que llevas dentro y poder buscar otros superhéroes/inas con los que te sientas identificada o tengas cosas que compartir (después de haber escuchado su presentación) para, juntos, poder mandar un mensaje al mundo.”

-Cómo te sentiste durante la realización del taller.

“La primera propuesta me costó un poco, eso de buscar un superpoder, pero con la propuesta de poder buscar objetos para caracterizarme empecé a entrar en la propuesta de una manera más fácil, lo demás... rodado.”

“Me gustó el principio, el utilizar el movimiento-danza para entrar. Incluso podría durar más esa parte.”

“Me gustaría un proceso más individual primero y con el tiempo trabajar en grupo partiendo de una experimentación personal más profunda con la cámara. El tema súper heroínas, súper poder, mensaje... me parece que puede dar mucho de sí. Me interesa mucho, creo que puede tener mucho juego...”

“Nos conectaron en cierta medida con nuestro poder personal y a su vez con la conexión con lo divino que se manifiesta con frecuencia desde lo invisible... Cómo ya te dije hice una adaptación con mi grupo y fue muy lindo.”

“Me gustó mucho el trabajo, me interesó, igual fue un poco exprés, podría darse más tiempo a cada parte para profundizar...”

“Muy divertida!!! Sobre todo la primera parte! Transformarse en superheroína me hizo sentir poderosa y divina jajaja! La música y el movimiento genial para ir entrando en la propuesta aunque se me hizo un poco largo. Segunda parte: Buffff... Que vivan los egos! En nuestro grupo sentí cómo se generaban ciertas tensiones de opinión y liderazgo ante las propuestas creativas... me propuse ponerme en situación para intentar sostener y aportar resolución al “gallinero”... al final logramos un cierto equilibrio en la participación y en las acciones creativas... o eso creo!”

-Cómo me sentiste, en mi posición de “videoarteterapeuta”/ “coordinadora del taller”

“Como acompañante de la dinámica, pues casi no noté tu presencia, lo que me corrobora que estabas pero no de una manera intrusiva, acompañando desde la distancia y dejando espacio. Los tiempos... no recuerdo que fueran ni largos ni cortos... Presencia sutil”

“Nos sentí bastante a nuestro aire, cómodas, pero creo que puedes estar más presente, cercana sin que los participantes se sientan incómodos... creo que el hecho de que sea algo experimental te hace más difícil encontrar tu sitio.”

“Experimenté (con mi grupo) un trabajo bastante mental, de planificar, de decidir qué expresar y cómo hacerlo... en relación a la consigna de “el mensaje que queréis dar al mundo” igual planteado de otra manera el objetivo de la realización de ese video puede dar lugar a un trabajo menos “mental”... pero lo cierto es que cada grupo entendió y puso en práctica la propuesta a su manera (mas o menos reflexiva-planificada)”

“A ti te vi estupenda el rato que te vi, que fue durante la primera parte!! Luego no recuerdo ¿¿...”

-Di cuáles son para ti los puntos fuertes y los puntos débiles del video como medio en arteterapia.

“Puntos fuertes: pasar de un medio a otro, transformar una idea en imagen, no dominar la técnica, la sorpresa de lo que quedará registrado Como débiles: ummmmmmm, no sabría encontrarlos ahora mismo, porque en otras ocasiones ya me has enseñado que hasta se puede grabar con una cámara en la cabeza!! Puede ser que de una se borre todo por darle al botón equivocado...no se.”

“SORPRESA!!!! GRABAR JUSTAMENTE AQUELLO QUE NO QUIERES GRABAR.”

“El video como experiencia, la experiencia de grabar y la sorpresa de después... esa transformación, surgimiento de algo nuevo... Para mi, todo un mundo... pues casi no lo conozco y siento que las posibilidades del video en arteterapia son infinitas.”

“El manejo de la cámara fue una dificultad que se convirtió en un resultado final que no habíamos predispuesto, es decir, que no sabíamos en qué acabaría. Muy satisfecha del resultado final”

“Me parece que el trabajo con vídeo tiene un potencial tremendo!”

“Hubo momentos que se hicieron un poco cuesta arriba, también por el factor tiempo y por los problemas técnicos con la grabación (cero dominio del equipo móvil).”

“La sorpresa entre lo que grabas y quieres transmitir y lo que después ves o te llega al observar el video. Eso me pareció muy interesante y sorprendente.”

Taller 8.

Videosueños. Barcelona.

Participantes: IM, IR, J, AA, AN y E.

Descripción de la propuesta:

Realizamos una introducción tumbados de unos 10 minutos.

Les propongo que empiecen a viajar por sus sueños y dejen que se presente uno: repetitivo, de la noche anterior, de cuando tenían 6 años. Que lo recuerden, que transiten por ese sueño.

Después se ponen por parejas, le dan su móvil a su pareja y le explican rápidamente como funciona.

Les propongo que cuenten el sueño a su pareja mientras los graba.

Una vez que los dos han narrado el sueño ante la cámara, observan la grabación de su sueño (realizada por su compañero), seleccionando cinco elementos importantes del sueño: pueden ser personas o elementos de cualquier tipo, aquellos que consideren indispensables, los protagonistas. Cada uno realiza la selección de los personajes de forma individual.

De nuevo intercambian los móviles, su compañero los graba mientras se van poniendo en la piel de cada uno de los personajes que han extraído de su propio sueño. Van contando el sueño (a la cámara y al compañero que los graba), explicando lo que ocurre desde lo que ven, desde ese nuevo punto de vista, relatando dónde están, cómo es el entorno que los rodea, qué ocurre y cómo se sienten.

Al finalizar esta parte las parejas se separan y cada uno con su móvil busca un lugar íntimo, apartado. Con lápiz y papel, observando lo grabado, adquiriendo así cierta distancia con sus pensamientos y sentimientos, le buscan un final al sueño, quizá ya tiene un final, entonces, imaginan una segunda parte.

Por último, se junta todo el grupo. Ahora se trata de que cada uno busque su espacio, generando un lugar donde representar el final de su sueño, para que sea filmado. Busca unos actores, una escena, un decorado, un cámara, un atrezzo y un vestuario si lo necesita. Los actores y el cámara se

seleccionan entre la gente que está en el grupo.

Como es muy probable que no de tiempo a que todos representen, dos de ellos podrán realizar la representación, sin ensayo, explicando a cada uno lo que tiene que hacer, libertad total para asignar los papeles (pueden ser cámaras, estar en escena, dirigir o simplemente ser espectadores).

Desarrollo de la propuesta:

La primera parte del trabajo es la relajación, un viaje por los sueños. Llevan ya ocho sesiones y se nota, se genera en seguida un espacio de mucha concentración y confianza.

Por parejas empezaron a relatar el sueño (IM y J, IR y E, AA y AN). Todo ocurre de forma sencilla, la forma de juntarse cada pareja, de buscar su lugar en el espacio y de ponerse en marcha con la propuesta. Dos parejas tienen problemas, unas por grabar cuando está en pausa (IR y E) y otros porque no entendían muy bien cómo usar el móvil (IM y J). Mientras se veían relatando el sueño eligieron tres elementos fundamentales (ya que cinco les resultaba demasiado). La selección en cada caso es muy distinta, hay personas que son más abstractas, que eligieron emociones y sentimientos, otras que seleccionaron a los personajes que salían en el sueño. Cada pareja buscó un espacio para realizar las grabaciones, poniéndose en la piel de cada personaje. Esta parte del proceso generó bastantes dudas, que pudieron ir aclarando conversando conmigo (fue un trabajo personal de mostrarme disponible y encontrar un lugar durante la sesión, tras lo ocurrido en el taller anterior). Luego cada uno, individualmente, busca su espacio. Hay mucho silencio durante esta parte del proceso, algunos, como AA, finalizan muy rápido, otros, como IM, se quedan mucho rato observando el papel, imaginando, construyendo. Algo que caracterizó este taller fueron los ritmos tan diferentes que llevó cada uno (en otros talleres hubo bastante simultaneidad), por lo que cada paso de la propuesta no lo iba relatando a todo el mundo a la vez sino que me acercaba a la pareja que había terminando para contarles lo que venía después (esto suponía que iban dando pequeños pasos con la incertidumbre de cuál sería la próxima propuesta). Una vez escrito ese final, les pedí que imaginaran el momento de la representación. Aunque cada uno, primero en parejas y luego de forma individual, llevó cada paso del proceso con ritmos muy diferentes, fue curioso que, al final, todos terminaron casi a la vez al reunirnos. Cada uno necesitó más tiempo para una parte concreta y a excepción de AA (que concluyó unos diez minutos antes que el resto), los demás acudieron a la sala a realizar las representaciones casi a la vez. Quedaban unos 45 minutos para terminar el taller, siendo consciente de que necesitaba al menos un cuarto de hora de puesta en común para finalizar, les comento que, como tenemos media hora para las representaciones, no va a ser posible que todos realicen esta parte final ante el grupo. Por tanto les pido que, aquellos que lo necesiten, que sientan que es importante cerrar algo con esa representación, que lo expresen para poder salir los primeros. Cuatro de ellos comentaron que necesitaban salir. Les planteé que si todos estaban de acuerdo alargáramos media hora más el taller para que, al menos los cuatro que

lo habían pedido, realizaran su representación. Ocurrieron cosas muy interesantes. Se lanzaron a crear y experimentar, dirigiendo a sus compañeros, otros siendo cámaras y otros interpretándose a sí mismos durante la representación del final creado para su sueño. El proceso de representación fue el siguiente: primero relataban el sueño y todo aquello que quisieran compartir sobre el proceso creativo del taller, luego nombraban a los tres elementos elegidos del sueño y elegían quién los iba a representar y quién era el cámara. El mundo onírico despertó en los participantes una creatividad y una implicación enorme, superior a la de anteriores talleres. En cuanto a mi lugar durante el taller, me noté mucho mejor que en anteriores ocasiones, proponiendo y a la vez dejando hacer, y también a la hora del final, generando un espacio de confianza. Uno de los hallazgos más potentes a nivel simbólico de este recorrido fue el experimentado por E. Describió un sueño que tenía recurrente desde niña en el que iba en bicicleta hasta la estación, se sentaba a esperar el tren, pero en un momento que se despistaba, el tren se iba y lo perdía, se ponía a correr llevando la bicicleta a rastras detrás pero nunca conseguía alcanzarlo. Al volverse a ver en el vídeo hablando desde el punto de vista de la bicicleta se escuchó decir una frase que le dio la idea del nuevo final para su sueño. Se dio cuenta de que podía montar en la bicicleta y llegar hasta el tren y, de esta manera, consiguió subir.

Para la reflexión final, en la que cada uno comparte su experiencia, lanzo algunas preguntas: ¿Cómo he escogido a mi pareja? ¿Escojo o me escogen? ¿Me he permitido trabajar el primer sueño que me ha venido a la cabeza? Y si lo he buscado, ¿para qué lo he hecho? ¿Qué criterio he seguido para seleccionar los elementos del sueño? ¿Me ha costado meterme en la piel de alguno de ellos? ¿Cómo ha sido darle un final a mi sueño?

Algunos comentaron que en otro momento del fin de semana podíamos ver todas las grabaciones surgidas (el relato del sueño, la dramatización de los 3 personajes y la representación), les comenté que no era posible, que el taller se cerraba en ese momento, pero que cada uno se llevaba en su móvil ese resultado para poder visualizarlo y trabajar a partir de él, estableciendo nuevas conexiones.

La última supervisión mantenida se realizó tras el taller de sueños, la importancia estuvo sobre todo en ver el avance conseguido por mi trabajo personal, por la pérdida de rigidez, ganando en naturalidad y presencia.

También ha estado muy presente el límite, ya que cerrar la sesión significa también poner un límite temporal, aunque no a todo el mundo le de tiempo a representar o a exponer, entendiéndolo que cada uno es responsable de asumir su frustración, su necesidad de más tiempo o su sensación de insatisfacción. Esto personalmente me cuesta mucho y no puedo evitar sentirme culpable.

En supervisión nos dimos cuenta, tanto mi supervisora como yo, de que había sido la sesión más completa, ya que ha habido una evolución muy grande en mi manera de estar en el taller y en la forma de proponer y eso ha facilitado que se generara un nuevo espacio, un nuevo marco para las personas que acudían, que también lo evidenciaron al finalizar el taller.

Taller 9

Vídeo musical. Vigo.

Participantes: IM, IR, AA, E y AN

Descripción de la propuesta:

Son las fiestas del barrio donde tenemos el taller de trabajo en Vigo. Esa noche, para iniciar el taller, les propongo salir a grabar con el móvil, dando una vuelta por la verbena del barrio (hay orquesta, puestos y atracciones). Los requisitos: grabar en un solo clip de vídeo (aunque le den al pause), menos de 4 minutos.

Al día siguiente, ya en el taller, muestran lo grabado, les pido que lo relacionen con un recuerdo de infancia.

Desarrollo de la propuesta:

La primera parte, la grabación, fue bastante mecánica, tenía la sensación de que de alguna manera estaban tratando de solucionar la papeleta, las sentía incómodas, salvo AN, que bailaba mientras grababa y parecía en su mundo.

Esa misma noche, al llegar al lugar donde nos alojábamos, visualizaron las imágenes, seleccionando los clips que utilizarían.

Al día siguiente comenzaron la segunda parte del taller viendo de nuevo las imágenes grabadas, de forma individual, relacionando algo de lo que veían con un recuerdo de infancia.

Cada vídeo lo mostraron dos veces. Una mientras explicaban lo que habían sentido el día anterior al grabar y también lo que sentían en el momento presente, al estar viéndolo de nuevo. Y una segunda, sin el sonido original, en la que evocaban ese recuerdo de infancia.

Al pedirles que mostraran al resto su “videoclip” una primera vez contando lo que habían sentido al grabarlo y lo que sentían en ese momento al verlo todas las demás, exceptuando a AN, comentaron lo complicado que había resultado grabar en aquel lugar, que habían filmado mucho las luces como una manera de evadirse mirando hacia el cielo, que les había resultado un lugar muy deprimente, que querían escapar de allí.

Algo ocurrió al relacionar lo grabado con el recuerdo de infancia, llegaron los olores y sabores de las fiestas de sus pueblos, comenzaron historias, anécdotas, niños en bicicleta, los regalos de las tómbolas, los primeros besos... Ellas mismas apuntaron que las imágenes que observaban no les remitían al tedio del día anterior sino que de repente eran vibrantes, con luz. Y lo curioso fue que se expandiera como la pólvora entre todas ellas, como una magia contaminante, esa sensación. Incluso

en AN, aunque no había experimentado tanto rechazo por la verbena, se pudo ver el cambio en la segunda visualización, al evocar su recuerdo de infancia, en el que aparecían sus primos en bicicleta durante el verano.

-Resumen y análisis de lo ocurrido durante las sesiones.

Podemos centrarnos en diferentes aspectos fundamentales para el aprendizaje. Por un lado, proponer talleres arteterapéuticos como los que hemos descrito anteriormente es una herramienta muy potente con grupos de exploración personal, con los que se dispone de un corto período de tiempo para el trabajo, abriendo una pequeña rendija que permita a la persona aproximarse al trabajo de conocimiento hacia sí mismo y de la mirada que dirige al mundo y, desde ahí, se despierte en ella la curiosidad de seguir explorando. En muchos casos la falta de tiempo y de medios no permite profundizar en las producciones, por lo que este tipo de modelo de taller, en el que no existe una continuidad en cada encuentro, no es el ideal para el desarrollo de la práctica videoarteterapéutica.

Hay que entender que estas propuestas tenían la intención, fundamentalmente, de explorar y aprender, tanto para el videoarteterapeuta como para los participantes. Desde ahí se entiende que exista un gran despliegue de técnicas y propuestas, que se intenten combinar diferentes artes, así como integrar también el juego, el disfraz, la escenografía, el doblaje, etc. para enriquecer los procesos y la experiencia.

Los cambios que hemos podido ver en el grupo vienen sobre todo en el ámbito de las relaciones.

Primero destacaríamos su relación con el proceso creativo a partir del uso del vídeo, ya que existían muchos celos iniciales (es cierto que en los dos primeros talleres se dieron mayores problemas técnicos no previstos que llevaron a las protestas o a la desesperación de los participantes), de ahí pasaron a un momento de exploración (sobre todo se da en los talleres 3, 4, 5 y 6), para, a partir del taller “Superheroínas”, tomar la cámara de vídeo, la creación audiovisual, como algo natural (manejándola como el que utiliza una gubia o un pincel) y de esa forma, en los últimos talleres, el protagonismo fue mucho más de su vivencia, la técnica se quedó en segundo plano y apareció la emoción, iniciando un viaje hacia nuevos lugares con posibilidades creativas donde surge la construcción del universo simbólico (sobre todo en el trabajo de poner un final a los sueños y en el de los recuerdos en las fiestas del pueblo).

En cuanto a las relaciones que se establecieron en el propio grupo y en los subgrupos que se formaron para el desarrollo de los diferentes talleres, podemos decir que los instantes de creación colectiva (como en algunas de las representaciones de los sueños en el taller 8) unieron mucho al grupo, permitieron una gran complicidad entre sus miembros. En los subgrupos formados hubo momentos de bloqueo, también de mucha cooperación, algunos enfados y luchas de egos (como el grupo de

Superheroínas que realizó la grabación justo al revés, dándole al pause a la cámara cuando quería darle al play y viceversa), instantes de gran compenetración (otro de los grupos de Superheroínas realizó su vídeo casi sin hablar como una especie de danza contemporánea improvisada y rítmica) y momentos de gran disfrute y crecimiento del grupo (por ejemplo en el taller de “El teléfono estropeado” al observar el hilo de cada una de las producciones, en las que habían intervenido varias personas).

Para el grupo significó un cambio en la mirada, la mirada hacia el uso del vídeo, hacia el proceso creador, hacia las posibilidades de su incorporación en las sesiones. Pero sobre todo encontraron nuevas herramientas con las que comunicarse, con las que relacionarse entre ellas y consigo mismas.

Hemos podido advertir a posteriori, al realizar las notas y los análisis, la importancia que tiene en el proceso la visualización de lo grabado, al menos en el caso de este grupo en concreto. En muchos de los casos, tras visualizar lo grabado, se ha desencadenado la implicación personal y ha sido el instante en que se han dado los mayores descubrimientos.

También hemos sido conscientes, al leer las opiniones recibidas tras el taller de “Superheroínas”, de cómo cada uno necesita más tiempo para una parte concreta del proceso y que el modelo seguido en el taller de “Videosueños” (el número ocho, en el que la consigna se iba dando individualmente a medida que iban finalizando cada parte del proceso) puede ser una buena forma de trabajar en talleres de vídeo con un grupo, respetando los tiempos de cada uno. Cada miembro del grupo, como es obvio, tiene tiempos distintos para el desarrollo de la propuesta, pero lo que sí nos ha sorprendido es que depende de la parte del proceso concreta, por ejemplo, algunos echaban de menos más tiempo en la introducción corporal mientras que otros expresaban que esa parte se les había hecho muy larga.

Los desencadenantes de implicación personal que más destacan han sido el uso del disfraz, la invención de historias y personajes y la utilización de recuerdos y sueños. A partir de estos elementos los participantes se apropiaron de la propuesta y mostraron una mayor energía puesta en la creación.

También hemos podido apreciar que, a medida que se incorporan tanto el uso del dispositivo como los problemas que se puedan derivar de la técnica de forma natural en los talleres (viéndolo como una parte más del proceso en lugar de como una interrupción), el trabajo es menos mental y permite a los participantes enfocarse en su proceso atendiendo a lo que están sintiendo y a sus necesidades, olvidando de alguna manera los impedimentos técnicos para centrar la mirada en su producción y en aquello que ocurre y sienten durante la grabación, la visualización y la edición de las imágenes y el sonido.

El crecimiento como videoarteterapeuta ha sido enorme, en nuestra forma de plantear la práctica, de idear la propuesta, de estar abiertas al cambio en base a lo que ocurre durante el taller, aprendiendo

poco a poco cómo ir salvando los bloqueos de los participantes y los bloqueos propios, pudiendo incorporar las situaciones que se presentan, tanto si existe malestar de una persona o del grupo, como si hay necesidad de más tiempo para una parte del proceso o si se dan momentos de disfrute. Nuestro trabajo personal en terapia y en supervisión ayudó a que nos sintiéramos mucho más en el presente, con algo que compartir, sin sentir que teníamos que “curar”, “aliviar”, “sanar”, “reparar” o “dar lecciones”, sino entendiendo poco a poco que lo que más nos interesaba era compartir el potencial que ya habíamos experimentado personalmente al trabajar con el vídeo. La forma de entender la herramienta también ha evolucionado durante estos años, ir conociendo sus puntos fuertes y sus limitaciones ha sido fundamental para el desarrollo de las propuestas, para atrevernos a proponer, por ejemplo, el trabajo con sueños.

-Conclusiones:

Como ya hemos comentado en la introducción de esta intervención, tomaremos el caso de IM para realizar las conclusiones.

-Producción:

-La relación con la cámara.

En cuanto a su relación con la cámara se muestra desde el primer taller enérgica y experimentadora, da la impresión de que se deja sorprender por lo que ocurre, que no parte de una idea prefijada por su parte.

IM suele mostrarse dispuesta y en seguida se pone a la tarea. Cuestiona mucho la realidad, es preciosista, acostumbra a realizar muchos macros, hay mucho colorido en sus imágenes. Suele grabar con pausa, atenta a pequeños detalles.

Destacan, en su relación con la cámara, los talleres 2 y 7 (el de juego de roles y el de superheroinas), donde la hemos visto reír como nunca, con mucha complicidad con sus compañeros, en ambos había que crear un personaje y caracterizarse para salir a grabar.

La cámara se sitúa en la mano en la mayoría de los talleres, salvo en el que exploraban el acto de grabar (el 3º), donde la lleva vendada en el brazo y se sorprende mucho de las imágenes que resultan. Realiza una grabación en la que aparecen mucho elementos orgánicos (graba piedras, agua, elementos arquitectónicos y pocas personas), se centró en escenas que le remitían a recuerdos.

-Descripción de las 4 fases del proceso: grabar, visualizar, editar y analizar/evolucionar.

Es difícil realizar una revisión global de las cuatro fases en este caso.

Como en el taller de “Juego de roles” (el segundo) pudieron pasar por todas las fases del proceso haremos un repaso del tránsito de IM por cada parte en ese taller concreto.

Comienza decidida a grabar (disfrazada de geóloga, con un gorro tipo exploradora), lleva su cámara de fotos, que graba vídeo, observa por la pantalla LCD de la cámara, va narrando lo que ocurre, pone una voz como de niña tonta al encontrarse con las demás, tiene careos con los otros personajes y disputas (en la ficción), se ríe mucho, está completamente metida en el papel. Al mostrar las imágenes (tiene muchas ganas de compartirlas) se ríe y explica muchas de las cosas que han ocurrido mientras grababa (apareció una persona de fuera del taller para aparcar su coche y corrió a esconderse con otra compañera, continuando en su papel, también había un perro en la finca con el que interactuaban). Recordando alguno de los momentos de la grabación se ríe a carcajadas. IM tiene muy claro qué hacer con el montaje, sabe qué imágenes quiere utilizar: una escena concreta vivida con AA, un cara a cara, en el que interactúan (AA amenaza a IM para que le diga dónde está la planta que está buscando e IM dice que se la ha comido). Quiere ponerlo en doble pantalla, en una lo que ella ha grabado y en la otra lo grabado por AA sincronizándolo para que se vean los dos puntos de vista de forma simultánea. Se muestra más experimentadora y se deja llevar mucho más en el momento de grabar que en la edición (esto lo observamos en el resto de talleres, hasta el último, donde hay un cambio en su forma de ver las imágenes que ha grabado y desde ahí se da un cambio también en la idea que tenía para trabajar con ellas a la hora de elaborar la narración de las imágenes).

-Análisis de la producción (tomando el modelo del 2.4)

No realizaremos el análisis de la producción ya que en los talleres no se ha profundizado a la hora de evolucionar y analizar la producción. En los talleres IM ha realizado una aproximación al proceso de creación en vídeo, sin existir una producción que permita su análisis y evolución posterior.

-La reconstrucción, la construcción del universo simbólico, el contacto-retirada.

Trabaja la reconstrucción sobre todo en tres de los talleres, el del doblaje de las imágenes (nº 6), el de los sueños (nº 8) y el del videoclip (nº 9), ya que en los tres existe un cambio notable entre la primera impresión de la realidad, la que luego provoca el ver lo grabado y lo que ocurre tras la edición de las imágenes. En el caso de IM, en el trabajo de doblaje, por ejemplo, realizó una pieza sonora a partir de armónicos y ruidos generados por ella, y, a partir de ese sonido generado, la secuencia que habían seleccionado las tres participantes (en la que se veía un acetato sobre el que una mano trazaba una espiral con arena), en seguida la transportó al desierto, sintió el calor, la arena, el viento. Esa labor de reconstrucción de su zona intermedia del darse cuenta le llevó a comprender la diferencia de estado atravesada al grabar las imágenes en la verbena durante el noveno taller y lo que sintió al observarlas al día siguiente y posteriormente al mostrarlas al grupo junto con su narración de recuerdos de infancia. Compartió con el grupo que había pasado del enfado y la desazón que le produjo el lugar

de la fiesta a revivir momentos de su vida a partir de esas imágenes que le habían transportado a lugares que creía tener olvidados.

Atendiendo a la construcción del universo simbólico, los instantes de mayor potencia para ella se dieron en los dos últimos talleres, de hecho, en el taller de “Videosueños”, IM, que acostumbraba a ser muy participativa y a mostrarse bastante ante sus compañeros, no quiso compartir su experiencia con el grupo. Había trabajado un sueño muy íntimo y lo que había ocurrido en el proceso de elaboración de ese final también. Todos en el grupo lo respetaron. En el último taller, tras el proceso de elaboración, al mostrar el vídeo contando cómo se había sentido y después verlo evocando su recuerdo, se muestra de una manera nueva. Es capaz de decir ante el grupo que no se sintió cómoda grabando, es la primera vez que le oímos decir que algo no le ha resultado agradable.

En cuanto al contacto y la retirada, IM tiene gran facilidad para ponerse a la tarea, recibe una propuesta y la puesta en marcha es muy rápida. Eso no quiere decir que lo haga de forma inmediata, ya que habitualmente, para entrar en contacto con la actividad primero respira y reflexiona (ya hemos comentado que es bastante mental en su forma de abordar las propuestas) antes de pasar a la acción. Durante los talleres está bastante en contacto con sus compañeros, con la actividad y con su producción, no suele necesitar momentos de pausa o de separación del grupo, sin embargo, se le ve fluida en la retirada final, en cada cierre de taller.

-Recorrido de la mirada en el proceso

La mirada de la producción, en este caso, parpadea mucho, no lleva un hilo claro, no es constante. Al no ser un proceso continuo es difícil saber realmente cómo es la mirada que le dirige al proceso creativo. Sí podríamos destacar el recorrido en un determinado taller, por ejemplo, el de sueños (el número 8), en el que a medida que avanzaba el proceso, con cada nueva propuesta, con cada pequeño paso, la mirada que IM dirigía hacia a su producción iba incorporando matices cada vez más personales, más íntimos, algo así como realizar un camino hacia el interior de uno mismo, atravesando capas. Lo que encontró durante ese camino y al llegar al final del recorrido, fue de un grado de intimidad tan grande que prefirió no compartirlo, necesitaba quedárselo y digerirlo. En ese taller, su actitud, más reflexiva y silenciosa, hacían ver esa predisposición al encuentro. La mirada dirigida a la producción fue la conductora de ese proceso de descubrimiento.

-Desarrollo e integración de los 4 centros: cuerpo, emoción, intelecto, espíritu.

Ahora, repasando y analizando lo ocurrido en los talleres, nos damos cuenta del camino que recorren IM y su producción, pasando del terreno de juego, de pruebas, del laboratorio, a un lugar más reflexivo (en los talleres 4, 5 y 6), donde los encuentros se dan desde el terreno de lo consciente, del pensamiento, de la organización (también muy presente en el proceso de edición de los talleres 2 y 4), para luego entrar, a partir del taller 7, en el espacio de la emoción, de los sentimientos que

provoca lo que se está grabando, dándose cuenta de lo que ocurre al evolucionar la producción, al observarla desde nuevos puntos de vista, pasando por la frustración, la alegría, la sorpresa, la ira o la tristeza. En los dos últimos talleres, sobre todo en el 8, el de sueños, IM transita por un lugar nuevo, al representar a los elementos seleccionados de su sueño (en el vídeo que le graba su compañero J) y ponerles voz (algo similar ocurre cuando realiza los armónicos durante el taller de doblaje), el proceso ya no se encuentra en el terreno de la consciencia, ni en lo corporal, la emoción tampoco es la protagonista, parece que toca en ese momento con algo más profundo, algo que rescata de su ser, de su inconsciente, de su deseo y que trae al presente. Ocurre algo tan potente y tan íntimo al ponerle voz a los elementos de su sueño que luego, en el momento de la representación, no tiene ninguna intención ni necesidad de salir o de compartir con el grupo, lo que ha vivido es algo que seguramente escape a su control y a su comprensión desde la consciencia pero que muy probablemente tendrá respuestas en alguna parte de su interior, por lo que esa experiencia puede hacerle crecer desde un lugar más inconsciente.

-Participante.

-La forma de recibir la propuesta, de darle forma.

En los cuatro primeros talleres se ciñe mucho más a la propuesta, a responder a aquello que se le ha pedido. Sin embargo durante el quinto taller, el que toma la pintura como eje central (IM es pintora), ocurre algo distinto. Comienza a experimentar de verdad, sin freno, la cámara se vuelve un caleidoscopio, filtra a través de ella, toma fragmentos de la realidad. A nivel físico, grabando, se le ve una postura diferente, no tan agarrotada como en las anteriores sesiones. En esa misma sesión, al finalizar, cuando realizamos el cierre, comentó que ese día había sentido la cámara de una forma diferente, como un pincel, que le permitía encapsular la realidad en el lienzo, que para ella son las imágenes grabadas por la cámara. A partir de ese encuentro con la cámara, comenzará a hacer suyas las propuestas, a darles una lectura menos literal, sigue investigando pero no parece que se sienta limitada por “lo que hay que hacer”.

-Su lugar en el espacio.

La hemos visto más cómoda en los talleres realizados en el exterior, grabando naturaleza, se mueve con mayor soltura, hay más fluidez. No da la impresión de encontrarse desubicada o fuera de sitio, tenemos esa impresión al comparar su actitud habitual en los talleres con la del único día en que manifestó haberse sentido incómoda (grabando en la verbena), ahí estaba más apagada, con una actitud corporal más introspectiva, como protegiéndose con un caparazón de lo externo, que no le resultaba agradable o como ella esperaba.

-Cómo se coloca ante los otros participantes, cómo se muestra.

Está muy presente en el grupo, pero sin ser invasiva. Al trabajar en los subgrupos toma bastante protagonismo, escucha a los demás pero tiende a coordinar al grupo, además está más centrada en el resultado que otros compañeros por lo que necesita en ciertos momentos centrarlos. Tiene gran capacidad de introspección y concentración al trabajar individualmente. Desempeña un papel muy importante como referente y energizadora del grupo, sobre todo a la hora de recibir la propuesta, suele ser de las primeras en ponerse en marcha.

-La evolución de la mirada de la participante

La mirada de IM, ya en un principio, era una mirada curiosa hacia el mundo en general, por tanto, tras el visor de la cámara, también se mostraba inquieta, con intención de explorar. Como ya hemos mencionado al hablar de su relación con la cámara y de la integración de los cuatro centros, los grandes cambios que experimenta su mirada se dan sobre todo al dejar de lado la técnica y comenzar a explorar desde la emoción, desde el recuerdo, la simbolización y la reconstrucción de los sueños.

Al mirar a través de la cámara, se dio cuenta de que existía una nueva manera de mirar cualquier cosa, que complementaba su curiosidad habitual por el mundo. En esa evolución fue muy importante el hecho de utilizar la cámara para atender a pequeños fragmentos de la realidad y a la vida oculta que hay en ellos. Esto se evidenció, por ejemplo, en el taller 4 al buscar una historia encerrada en un fragmento de vídeo sobre “algo maravilloso”, o en el taller número 7, al realizar un vídeo para mostrar al mundo en el que ella y su compañera, IR, se detenían en cada pequeño objeto e inventaban una historia sobre lo que podía estar ocurriendo allí. Este tipo de acercamiento a la realidad hizo que su mirada estableciera nuevos puntos de contacto con lo que estaba ocurriendo. En cuanto a la mirada hacia la trascendencia, ya hemos mencionado lo ocurrido en el taller 8, al profundizar en su sueño, lo que le llevó a un nuevo nivel de darse cuenta, donde ya no importaba traer a la consciencia o compartir lo ocurrido sino que significaba un cambio a nivel inconsciente.

-Videoarteterapeuta.

-La forma de plantear la propuesta, de darle forma, de hacer el seguimiento.

Ha habido una clara evolución en nuestra forma de plantear la propuesta, de adecuarla al taller y de hacer el seguimiento del grupo. Cuando empezaron estos talleres no contábamos con mucha experiencia con grupos (habíamos realizado algunos talleres artísticos como voluntarias en asociaciones), pero el mayor reto fue el de adaptar la herramienta para el trabajo con siete personas.

En algunos de los talleres, la propuesta incluía el tomar el trabajo de los demás y continuarlo en diferentes momentos del proceso, también compartir imágenes y editarlas entre varios miembros del grupo, nos permitimos trabajar desde ahí porque son personas que ya se conocen, que tienen una gran complicidad y que se pueden enriquecer a través del punto de vista que les brindan los otros participantes, es importante generar la intervención por y para el grupo y contexto con el que

se trabaja.

En supervisión, en lo referente a este tema, las principales aportaciones han tenido que ver con lo complejas que en algunos casos eran las propuestas, sobre todo porque incorporaban muchos elementos, muchos pasos en el proceso, impidiendo profundizar en cada paso y haciendo que el taller se cerrara de forma abrupta al no haber tiempo para compartir las producciones o para la reflexión final.

-Su lugar en el espacio.

Hemos ido poco a poco atendiendo a la importancia de estar presentes y de tener nuestro lugar, ya que al principio todos nuestros esfuerzos estaban puestos en el hacer, en el proponer, en que la experiencia fuera lo más completa posible, que hubiera mucha variedad y posibilidades. Nos encontrábamos muy centradas en el plano mental (en el control y la organización de todo), lo notábamos incluso en la postura, en la rigidez, no sabíamos ni donde ponernos en muchas ocasiones. La primera vez que fuimos conscientes de esa incomodidad en la ubicación en el espacio fue en el taller de “Superheroínas”, cuando estaban trabajando en los grupos no sabíamos muy bien qué hacer, a dónde ir, en algunos talleres lo que hicimos fue ponernos a grabar (quizá estábamos aplicándonos de forma inconsciente nuestra dosis de videoarteterapia). Pero al ser conscientes pudimos plantearlo en supervisión, recibiendo dos claves fundamentales: que nuestra posición estaba siendo rígida, bastante hermética y poco abierta a lo que iba ocurriendo en sesión y que eso se relacionaba mucho con la dificultad para estar en el momento presente (estamos más capacitadas para planificar y controlarlo todo a partir de ese plan que hemos creado). Destacamos del proceso de supervisión que el trabajo estaba más centrado en que nos diéramos cuenta por nosotras mismas de lo que estaba ocurriendo y de lo que podríamos plantear a partir de esa toma de conciencia que en darnos soluciones “mágicas” para aplicar.

-Cómo se coloca ante los participantes, cómo se muestra, cómo se siente.

En general nos mostramos, como ya hemos comentado, rígidas, pero también serenas y en cierta medida imperturbables, como si nada de lo que ocurriera nos pudiera afectar en lo más mínimo. Estábamos poniendo tantos esfuerzos en que todo el mundo estuviera bien, en que no se sintieran frustrados y pudieran experimentar y sentir, que nos olvidábamos de sentir nosotras.

En el taller de sueños destacaríamos el lugar ocupado durante el trabajo, ya que por fin apareció la naturalidad en la forma de situarnos ante ellos y de cerrar el taller. Nunca nos habíamos sentido igual, fue fantástico. Algo que nos pareció muy importante son los recursos que hemos conseguido para trabajar con el grupo, para ir viendo qué necesita y de esta forma ir reorganizando la propuesta a partir de cómo se van dando las cosas. Hay muchas situaciones que se proponen que parece que se van a hacer muy rápido y luego cada uno necesita un tiempo diferente y es fundamental saber

dárselo. Nos dimos cuenta al finalizar el taller 8, el de sueños, de la cantidad de cosas que habíamos aprendido durante ese tiempo. Fuimos capaces de llevar al grupo a una pequeña regresión, a una relajación y a un encuentro con sus sueños, con imágenes mentales, nos vimos con mayor fluidez con el grupo, sobre todo en el cierre, sabiendo escuchar, dar turno, no dando un veredicto a nada, simplemente ofreciendo nuestra escucha y la del grupo. Los participantes, al finalizar, nos devolvieron que les había parecido el taller más redondo hasta ese momento, que algo que siempre habían echado de menos había sido poder cerrar y que en este caso sí lo habían sentido.

-La evolución de la mirada del videoarteterapeuta.

La mirada se ha ampliado y enriquecido mucho con este proceso. Ese crecimiento lo hemos experimentado a diferentes niveles: la mirada dirigida a las propuestas, a la puesta en marcha del taller, a lo que va ocurriendo durante el proceso, a la forma de atajar los imprevistos e incorporarlos, a la forma de cerrar el taller, y también a la hora de entender el trabajo grupal, sin desatender a cada individuo.

En este caso, el cambio más destacado ha sido en nuestra forma de entender el vídeo y sus posibilidades y en nuestra forma de vernos y sentirnos en la práctica profesional.

5.2.2.4. Propuestas en talleres videoarteterapéuticos: las dificultades del uso del vídeo.

-Galería de arte en Madrid: en 2013, una galería madrileña nos ofrece la posibilidad de organizar talleres en su espacio (están abiertos a todo tipo de propuestas, ellos se ocupan de la difusión).

Realizamos un planteamiento de taller de videoarteterapia (inspirado en la experiencia del taller “El acto de grabar” que hemos descrito en el punto anterior), es un taller de unas cinco horas en el que se trabajará el proceso de creación de vídeo, explorando lo que ocurre al cambiar de punto de vista, ya que plantearemos utilizar la cámara en diferentes partes del cuerpo.

Los coordinadores de la galería realizaron un cartel informativo, dándole difusión por diferentes medios pero nadie se interesó por la propuesta. Tuvimos que cancelar los dos talleres que se habían organizado.

La intención era que la experiencia en estos talleres pudiera servir también a la investigación que llevamos a cabo y resultó muy frustrante ver que las prácticas no pudieron seguir adelante y, sobre todo, era costoso asimilar que pudiera no haber nadie que se interesara por lo que estábamos proponiendo.

Ahora, viéndolo desde la distancia, hemos comprendido que, aunque pudiera significar en un principio un duro golpe en nuestro camino y sobre todo en nuestro ego, se trató de una oportunidad para plantearnos qué es lo que estábamos proponiendo y a quién estaba dirigido. Fuimos conscientes

de la dificultad de despertar el interés de la gente en talleres y sesiones de videoarteterapia cuando se planteaban de una forma tan abstracta, consideramos que algo similar le puede ocurrir a la terapia clásica, la terapia hablada, sobre todo la de orientación psicoanalítica o humanista en la que no tiene por qué existir un objetivo definido, ni una hoja de ruta.

Esta es una de las grandes dificultades que plantean las sesiones de videoarteterapia, no son en sí un "producto" para el mercado, es difícil "venderlas" y sobre todo que alguien las "compre", la elección de este tipo de terapia podría estar más relacionada con la confianza en el profesional que la realiza que por conocimiento real de cuál va a ser el trabajo a realizar.

-Asociación de niños con epilepsia en Madrid: nace con la propuesta de una asociación de Barcelona que nos contacta para solicitarnos realizar sesiones arteterapéuticas semanales con niños con epilepsia.

En nuestro planteamiento de inicio proponemos una experiencia con vídeo a través del juego, reinventando juegos populares, tomando sus juegos favoritos y elaborando propuestas que permitieran el uso de la cámara de vídeo como herramienta de creación. Aunque la asociación todavía no contaba en ese momento con una extensa red de familias, me proponen replantear la propuesta arteterapéutica ya que solo una niña se había mostrado interesada. Volvemos a explicar a los niños y a sus familias cuál será el trabajo a desarrollar y la periodicidad, desde la asociación me piden que, en principio, les digamos que se trabajará con plástica y música, ya que muchos padres han expresado sus recelos ante el uso de la cámara de vídeo (temas relacionados con protección del menor, por si sus hijos son grabados o fotografiados y lo que se podría hacer con esas imágenes). Se apuntan ocho niños, de edades entre los 5 y los 16 años (esto complica bastante la intervención). Esta es la primera frustración que experimentamos, la facilidad de conseguir interesados en el momento en que se habla de territorios más conocidos (sobre todo para los padres), como la música o la plástica. Comenzamos nuestra labor con la intención de ir poco a poco incorporando la cámara de vídeo en las propuestas. Actualmente, tras ocho meses de trabajo (una sesión mensual), todavía no han utilizado la cámara de vídeo. Volvemos a encontrarnos en el lugar en el que estábamos al principio de las prácticas con el grupo de crecimiento personal, muy centradas en el hacer, controlando, olvidando lo que sentimos y lo que sienten y, en cierta medida, también nos vienen a la memoria las prácticas con Claudia, en las que el vídeo había quedado relegado.

En este caso el problema se dio sobre todo por desconocimiento y falta de interés de los padres por conocer cómo es el trabajo de vídeo y, de nuevo, tal y como había ocurrido en el taller de la galería madrileña, por lo poco concreto de la propuesta, ya que al plantearla nos hemos basado en los principios recogidos a lo largo de esta investigación (la no eficacia y la intervención creada a partir de lo que ocurre en las sesiones).

5.2.2.5. Comparativa con la metodología y la experiencia de las prácticas de otros profesionales descritas en el capítulo 5.1.

Aunque la descripción de las prácticas profesionales de los videoterapeutas y videoarteterapeutas elegidos nos ha servido para iniciar la comparación de su forma de abordar el trabajo en relación con la nuestra, tras el análisis de nuestra práctica, hemos decidido realizar una reflexión final.

En varias ocasiones, al atender a la práctica de otros profesionales nos hemos planteado la importancia de contar con un “producto”, con una metodología, con una forma de aplicar el trabajo.

Casi al comienzo del análisis de la práctica profesional de Olga Rueda, lanzábamos estas preguntas: ¿es necesario que el planteamiento de las sesiones se haya probado antes en un grupo experimental?, ¿cuál es la importancia de conocer los posibles efectos y resultados de una propuesta concreta?, ¿ha de ser el videoarteterapeuta el que lo experimente?, ¿cuál es la manera de cerciorarse de que una técnica está “probada”?

A partir del análisis de nuestra intervención hemos podido ser conscientes de la importancia del guión. Llevar una pauta y realizar técnicas ya probadas sirve a los terapeutas de guía, les permite realizar una comparación, atender a los diferentes tiempos de cada participante, prever en cierta medida cómo plantear la propuesta, cómo realizar el seguimiento y qué es lo que habitualmente genera a las personas que la realizan (si se suele dar enfado, frustración, sorpresa, tristeza, etc.).

Consideramos que no son excluyentes ambas formas de enfocar el trabajo, al contrario, puede resultar enriquecedor, a partir de la base propuesta por Olga Rueda, por ejemplo, utilizando la técnica del espejo, continuar el trabajo tirando del hilo, improvisando, sin un guión prefijado, abierto a lo que pueda pasar. Hemos podido evidenciar, al participar en uno de los talleres de Olga, que la experiencia es singular para cada uno de los participantes y que mueve cuestiones muy íntimas. La misma experiencia hemos vivido en el máster de arteterapia y en la formación en terapia Gestalt, donde se realizan propuestas ya probadas para la práctica, ejercicios que pretenden movilizar un aspecto concreto y que cada integrante del grupo experimenta de un modo muy personal.

Quizá nuestro empeño porque no existan fórmulas responde a que hemos creído que la existencia de dichas técnicas encorseta el trabajo, lo dirige específicamente al síntoma y, además, hemos encontrado en la creación de las propuestas nuestro propio crecimiento creativo, siendo el lugar donde el videoarteterapeuta puede desarrollar su imaginario y poner en marcha su universo simbólico en favor de la construcción de la propuesta, pero la posibilidad que existe de crear la intervención no debería hacernos olvidar la importancia de las técnicas ya probadas, que enriquecen la propuesta, que pueden servir como detonador, como punto de partida, o desatascar una situación de bloqueo en un momento dado del desarrollo de la intervención.

En las conclusiones finales de esta investigación trataremos de localizar en nuestra propia práctica

cuáles son los puntos fuertes de la creación de propuestas para cada intervención y las posibilidades que se podrían abrir para nuestra práctica si comenzamos a procedimentarla y también plantearnos lo que se perdería al hacerlo.

En cuanto a dónde poner el foco, existen tres tipos de planteamiento. Aquellos que prestan más atención al proceso (como Olga Rueda o Basia Mosinsky), los que dan tanta importancia al resultado como al proceso (como en el caso de Videodinamizarte) y aquellos que centran el recorrido en la obtención de un resultado (veíamos el ejemplo en las prácticas de Oliviero Rossi). En nuestro caso la mirada claramente se dirige al proceso, acogiendo todo lo que ocurre y centrando el interés en el crecimiento del paciente.

Si atendemos ahora a la mirada de la cámara, en ambos casos, la cámara que mira al sujeto (la de la videoterapia) y la que mira al mundo (la de la videoarteterapia), podemos ver que no son cámaras objetivas que se limitan a grabar lo que sucede, registrando de forma imparcial un instante concreto. Se trata de dos visiones absolutamente condicionadas, como hemos visto en el capítulo 2.1, al profundizar en el acto de grabar.

Existen puntos en común entre ambos planteamientos, el de la cámara que mira hacia el sujeto y el de la cámara que mira al mundo, ya que, de alguna manera, al final del proceso, ambas miradas convergen. El viaje es bidireccional, al observarme a mí mismo en la cámara y tener un nuevo punto de vista de quién soy también cambia mi forma de situarme en el mundo y de mirarlo, de la misma manera, cuando dirijo la cámara hacia el mundo, eligiendo aquello que quiero captar y observándolo desde una nueva mirada, obtengo alternativas para acercarme al mundo, ampliando las alternativas para observarme a mí mismo.

La diferencia está en el proceso llevado a cabo en cada caso, podemos decir que, mientras la videoterapia es una herramienta de apoyo para los psicólogos y psicoterapeutas, la videoarteterapia es la técnica utilizada por los arteterapeutas.

5.2.2.6. Conclusiones generales de la práctica.

Antes de pasar a describir las conclusiones generales de esta investigación, nos parece importante reflejar cuáles son las aplicaciones fundamentales que se pueden derivar de la práctica realizada para el uso de la videoarteterapia en las sesiones.

Centraremos este repaso final en diferentes aspectos, prestando atención a la forma de construir las sesiones y en qué medida contribuye al desarrollo de la producción por parte del paciente, dependiendo del número de personas, del material con el que se cuenta y las características de los pacientes. Atenderemos también al tipo de propuesta y a la metodología seguida, para poder comprender las aplicaciones de la videoarteterapia.

Hemos podido ver, al describir la práctica, cómo es el procedimiento que llevamos a cabo. Una vez que conocemos el grupo y el espacio, a partir del tema y con los condicionantes técnicos bien claros, comenzamos a tejer la propuesta, al menos la de partida, porque al final todo se va elaborando en función de las necesidades del grupo, de su forma de trabajar, de entender la propuesta y de su implicación.

La propuesta es eminentemente práctica, con una parte final en la que se comparte lo realizado y se reflexiona sobre lo ocurrido, sus posibilidades de continuación, aportando además la experiencia de cada uno, sus sensaciones.

En la videocreación hemos encontrado a nuestra mejor aliada, es la que nos ha brindado los mejores momentos de crecimiento personal y también en las sesiones propuestas hasta ahora, por lo que parece importante su presencia. La base de la propuesta arteterapéutica está en compartir la experiencia que el uso del vídeo aporta a la evolución de la mirada.

En cuanto a la organización de la sesión, hemos visto que, al trabajar con un grupo, la planificación, en lo que respecta a la técnica, es muy importante, para evitar que interfiera. Hemos descubierto que incorporar como parte del proceso la descarga del material o los impedimentos y problemas técnicos, puede aportar riqueza al trabajo. También la utilización del error, de aquello que se graba sin querer. Hemos sido conscientes de que en el momento en que la práctica de vídeo se integra de forma natural (cuando se permiten utilizar la cámara con mayor libertad y con intención de experimentar) el foco ya no está puesto en la organización desde un plano mental sino que cambia hacia la emoción y la espiritualidad. Al realizar los talleres en grupo también hemos visto la importancia de plantear cada paso de la propuesta de forma individual, para respetar los tiempos de cada uno de los miembros del grupo.

Durante los talleres arteterapéuticos la falta de tiempo y de medios no nos ha permitido profundizar en las producciones, por lo que este tipo de modelo de taller, en el que no existe una continuidad en cada encuentro, no nos parece el ideal para el desarrollo de la práctica videoarteterapéutica.

En las sesiones individuales ha resultado más sencillo incorporar la técnica ya que permiten dedicar más tiempo a la exploración de cada parte del proceso de creación en vídeo, pudiendo alargarse durante varias sesiones, como en el caso de Claudia.

Nos gustaría destacar de nuevo los desencadenantes de implicación personal que, tanto en las sesiones individuales como en los talleres, han sido, sobre todo, el uso del disfraz, la invención de historias y personajes y la utilización de recuerdos y sueños.

Si comparamos estas dos últimas experiencias (las sesiones con Claudia y los talleres con el grupo de crecimiento personal) con el primer caso descrito, los talleres de vídeo conducentes a realizar una serie documental, podemos apreciar la diferencia en la intención de partida y, sobre todo, en el

planteamiento del fin último del trabajo. En este caso, las piezas audiovisuales, más que suponer un recorrido de crecimiento para su autor/protagonista, estaban encaminadas a ser vistas y crear una reacción en el espectador, por ello no consideremos estas prácticas como videoarteterapéuticas o videoterapéuticas, pero sí nos resultaba fundamental poder profundizar en ellas porque nos sirven para comprender las fronteras entre las diferentes prácticas y valorar cada tipo de planteamiento y su propósito.

En ese sentido, hemos concluido al analizar la práctica que la importancia radica en definir de inicio claramente lo que se está proponiendo y permitir a la persona decidir de forma libre si le interesa participar.

En cuanto a la descripción y análisis de la práctica, centrada en el caso por caso, hemos apreciado que es más importante fijar unos parámetros de atención adecuados en lo descriptivo que en lo cuantificable. En este caso concreto y para conocer la evolución de la persona en lo que respecta a la integración de la mirada, se hace necesario atender a su proceso y a los encuentros experimentados desde un punto de vista descriptivo y analítico.

En cuanto a la herramienta de vídeo en su uso en las sesiones podemos decir que ha actuado como medio de comunicación entre videoarteterapeuta y paciente, y que nos ha permitido prestar especial atención a lo que ocurre con la mirada en ese proceso, a su apertura, a sus descubrimientos, a cómo contribuye en cada caso al crecimiento del paciente y de esta forma descubrir lo que aporta, sobre todo en lo relativo a la apertura de la mirada y la ampliación de los puntos de vista que el paciente tiene de la realidad y de sí mismo.

Tras este análisis afianzamos nuestra intención de no trabajar con el síntoma, de no utilizar unos objetivos concretos, defendiendo la no eficacia.

Sin embargo, al comparar nuestra práctica con la de otros profesionales y las propias dificultades encontradas a la hora de poder poner en marcha propuestas de videoarteterapia con determinados grupos nos hemos dado cuenta de la importancia de hallar una metodología de partida que permita a las personas interesadas poder acercarse al tipo de trabajo propuesto de una forma más clara y concreta.

Pasamos ahora a plantear las conclusiones finales de esta investigación, fruto de la relación de los cuatro apartados teóricos, en los que hemos transitado por el proceso videoarteterapéutico, profundizando en la percepción y la mirada, con este último capítulo, centrado en describir y analizar la práctica realizada, comparándola a su vez con la de otros profesionales y atendiendo al propio recorrido en el camino para llegar a ser videoarteterapeuta.



Conclusiones

Tras este recorrido teórico-práctico que ahora cerramos, es el momento de reflejar aquellas cuestiones fundamentales que se pueden concluir desde esta investigación, atendiendo a cada uno de los temas estudiados y a su interrelación.

Respuesta a los objetivos planteados.

Se ha comenzado por definir qué es arteterapia y en qué consiste el uso del vídeo en las sesiones, observando cómo lo están aplicando diferentes profesionales, destacando las singularidades que ofrece la herramienta y atendiendo al encuadre de las sesiones. De esta manera, hemos conseguido obtener una visión de conjunto de la historia de la videoarteterapia.

Al realizar una recopilación de los profesionales de la videoterapia y la videoarteterapia, se ha profundizado en la situación actual de la práctica, que nos permite afirmar que el vídeo se encuentra en fase de expansión, tanto en su uso clínico como en los ámbitos del arteterapia y la psicoterapia. En lo relativo a su estudio y aplicación, la mayoría de profesionales proceden de Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Suíza, España, Francia e Italia.

Hemos podido advertir que van en aumento las publicaciones y estudios relativos al campo de la videoarteterapia, aunque hasta el momento las investigaciones y artículos publicados se han centrado en características muy concretas del uso del vídeo.

Su utilización en la práctica es cada vez más habitual, sobre todo en esta última década, aunque a penas tiene presencia en las formaciones de Arteterapia en las universidades españolas. En el master interuniversitario en Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social (UCM, UAM y Universidad de Valladolid) la doctora Ana Mampaso imparte desde el año 2001 la asignatura de videoarteterapia. También hemos encontrado formaciones a nivel privado como el ciclo coordinado por Olga Rueda: “Videoterapia, cineterapia y videoarterapia” en Madrid. En lo que respecta a otros países, destaca el máster dirigido por Oliviero Rossi: “Máster de vídeo, fotografía, teatro y mediación artística en las relaciones de ayuda” de la Universidad Pontificia Antonianum en Roma.

Esta creciente presencia de la videoarteterapia en la práctica nos ha ratificado la importancia del enfoque propuesto en esta investigación. Consideramos que el gran interés de nuestra aportación se centra en observar y analizar el uso de la videoarteterapia para poder reflejar aquello que aporta de novedoso al terreno del arteterapia, atendiendo a dónde y de qué manera se genera la implicación y cómo se lleva a cabo el proceso de transformación.

Si prestamos atención al análisis del lenguaje audiovisual que se ha llevado a cabo, podemos afirmar que el vídeo toma, gracias a sus peculiaridades, entidad propia como herramienta, no solo creadora sino también arteterapéutica. Además, el arte del vídeo, en su uso en arteterapia, aporta grandes



posibilidades para el trabajo con cualquier tipo de persona o colectivo.

Se han establecido claramente las fronteras que delimitan qué es arteterapia, en qué se diferencian videoterapia y videoarteterapia y cuáles son las características que definen las sesiones y los talleres de arteterapia. Primero hemos tratado de aclarar los conceptos más utilizados, estableciendo un apartado en el tema 1.1 en el que se define el vocabulario específico, para después ir aclarando, a medida que se iban planteando, cada uno de los conceptos que la tesis presenta como centrales (basándonos en todo lo aprendido a través de las formaciones, la experiencia práctica y la propia investigación): arteterapia, videoterapia, videoarteterapia, percepción, mirada psicoanalítica, mirada holística, mirada integradora, taller artístico, mediación artística, sesión de arteterapia y taller arteterapéutico.

Hemos hablado en diversas ocasiones de la intención de no trabajar con el síntoma y este estudio ha reafirmado esta premisa con la que partíamos. La videoarteterapia no es una pastilla que se receta para dar solución a un problema concreto. Existen momentos de urgencia, en los que un paciente puede caer en una depresión o tener una necesidad concreta, como superar su miedo a hablar en público, por ejemplo. Hemos de aclarar que en esos casos no parece la videoarteterapia el medio más indicado para atajar el problema. La psiquiatría y la psicología clínica, centradas en el alivio del síntoma, parecen la solución más acertada. Pero, tras paliar el síntoma concreto, la persona permanece, tratando de retomar su vida y continuar. Es ahí donde entendemos, tras todo este estudio, que se debe ubicar la videoarteterapia, cuyo foco se pone en que cada persona pueda tomar su poder para elegir, con la intención de dotar al paciente de nuevas alternativas para observar la realidad, para poder asumirla y aceptarla, para, desde ahí, enfocar sus intereses, sus necesidades y sus puntos ciegos.

A través del análisis de la práctica de diferentes profesionales y la propia, además de comprender la importancia del trabajo con la persona y no con el síntoma, nos hemos dado cuenta de que no es necesario centrar las sesiones videoarteterapéuticas en la eficacia, ni en la idea de que todo tiene que tener un propósito específico.

Desde esta investigación hemos defendido que el interés no reside en cumplir unos objetivos determinados, sino en dotar al paciente de alternativas, de herramientas de creación, que le permitan cuestionarse y replantearse el mundo que le rodea y la manera de verse a sí mismo. A través del análisis de la práctica se ha advertido que, aunque no se defina de inicio una meta concreta, sí existen objetivos en el trabajo propuesto, lo que ocurre es que no podemos medirlos empíricamente, siendo posible apreciar los resultados desde una observación fenomenológica. Dichos objetivos se basan en dotar al paciente de posibilidades que le permitan una profundización en su autoconocimiento, ofreciéndole nuevos puntos de vista a partir de los que poder elaborar su mundo interno, para entenderlo, para relacionarse con él y, desde ahí, mirar al mundo.



Se ha evidenciado que el uso del vídeo como herramienta arteterapéutica no tiene por qué servir a todo el mundo ni en todo momento y que lo concluido a partir de la observación de nuestra práctica y de la práctica de otros profesionales no se da en todas las personas de la misma forma. Para que se lleve a cabo un proceso videoarteterapéutico han de producirse unos desencadenantes de implicación personal que no todos los pacientes tiene por qué hallar en el vídeo.

Se ha profundizado en el conocimiento del vídeo como herramienta de creación en las sesiones de arteterapia, apreciando cómo cada uno de los pasos del proceso videográfico (grabar, visualizar, editar y analizar la producción) juega un papel relevante en la evolución de la producción.

Nos hemos cuestionado si podemos considerar que la videoarteterapia es una disciplina, si cuenta con un planteamiento definido y con unas bases sólidas que comparten los profesionales que la ponen en práctica.

A simple vista parece complicado sentar las bases de una disciplina desde un trabajo que se centra en la persona y no en el síntoma, defendiendo la no eficacia. Sin embargo, lo más importante para poder comprender el alcance de la videoarteterapia es dotarla de una definición clara, conocer sus aportaciones concretas (definidas en el punto 1.2.5) y especificar de qué forma se va a acreditar a los profesionales y desde qué organismo.

Para comenzar a sentar esas bases, definimos la videoarteterapia como un acompañamiento terapéutico que toma el lenguaje audiovisual como herramienta de creación en manos del paciente que acude a las sesiones. La evolución se observa a través del cambio en la mirada que el paciente dirige a su producción. Al ir transformando lo grabado a través de la visualización, la edición y el análisis, el paciente contará cada vez con más alternativas para mirar su producción y, a través de ella, mirar el mundo y mirarse a sí mismo.

En lo referente a la metodología aplicable a la práctica, la pretensión no es la de encontrar una sola manera de hacer, un modelo empíricamente demostrable, medible y clasificable, que limitaría el trabajo de los videoarteterapeutas. La importancia reside en imprimirle credibilidad a la práctica, por lo que consideramos fundamental encontrar una manera de identificar y certificar a los profesionales, a partir de su formación, del número de horas de práctica realizada y supervisada, así como del número de horas de terapia personal, investigaciones, publicaciones y ponencias, entre otros, evitando así limitar la manera de construir la intervención. En la actualidad la acreditación de arteterapeutas en España la realiza FEAPA (Federación Española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia), pero no se cuenta con un reconocimiento de la profesión a nivel institucional.

Se ha podido constatar que para el desarrollo de una intervención en la que no existe una metodología establecida de antemano -partiendo de la base, como hemos mencionado en diversas ocasiones, de que “no hay recetas”-, lo fundamental reside en la elaboración de la propuesta de



partida y en su evolución a lo largo de las sesiones, basándose en las necesidades de la producción y del paciente, precisando de un trabajo constante por parte del videoarteterapeuta de atención a la relación entre cada uno de los protagonistas del proceso videoarteterapéutico (paciente, producción y videoarteterapeuta).

Hemos definido la percepción como algo sensorial, un acto único en cada uno de nosotros; mientras que hemos atendido a la mirada como el acto de escoger, descartar, posicionarse, elegir, decidir, cambiar, vagar, adentrarse en lo que se desea.

A partir del estudio de la evolución de la producción hemos comprendido que las sesiones de videoarteterapia permiten al paciente y al videoarteterapeuta explorar su propia forma de ver el mundo.

En el caso de la videoarteterapia, se considera la mirada como uno de los conceptos fundamentales, ya que en esa amplitud que propone la palabra se encuentran los matices que nos ayudarán a entender cómo poder acompañar al paciente que acude a las sesiones y permitirle la evolución de su producción.

Atendiendo a lo que ocurre durante el proceso de transformación, se ha puesto de manifiesto que el vídeo se hace físico, adquiere su verdadera materialidad (el cuerpo entra “en contacto” con la materia), cuando el paciente se encuentra con la imagen creada, surgen cambios en la perspectiva con la que observa las cosas, en ese viaje por el universo simbólico y el encuentro con la realidad modificada.

La mirada del paciente se encuentra con la producción, con lo que está creando, y dirige el proceso, enriqueciendo la producción.

Confirmación de las hipótesis de trabajo.

Poder poner fuera (en aquello que capta la cámara) su visión subjetiva, permite al paciente separarse de su propia visión y al videoarteterapeuta le da muchas pistas para continuar con sus propuestas, le permite acceder al imaginario del paciente, elaborando su intervención a partir de las elecciones de encuadre, de luz, de color, etc.

Por ello afirmamos que el proceso de creación en vídeo implica una evolución en la mirada, siendo aquella que el paciente dirige a la producción la que habla del proceso transformador que está viviendo.

Al formular las hipótesis de trabajo nos planteábamos por un lado si es posible que la mirada sea la protagonista del proceso de creación, haciendo evolucionar el acto de grabar, visualizar y editar la producción, permitiendo que se generen cambios en el individuo que acude a las sesiones de videoarteterapia, para posteriormente continuar indagando, preguntándonos si para que se



produzcan dichos cambios en el paciente a través de las sesiones de videoarteterapia, es necesario haber integrado todo lo vivido y evolucionado desde el cuerpo, la mente, la emoción y el espíritu, tratando de comprender si es ese punto de vista holístico e integrador el que permite el cambio y, a partir de él, la ampliación del individuo.

Por tanto el foco de la investigación se centró en profundizar en el cambio que vive la forma de mirar durante el proceso de creación, que permite que se enriquezca la relación que se establece entre paciente, videoarteterapeuta y producción.

Hemos podido extraer de la práctica de qué forma la observación de la realidad ha sido la protagonista de nuestro acompañamiento, permitiendo la elaboración de las hipótesis de trabajo en las sesiones a medida que íbamos percibiendo cómo el paciente cambiaba la manera de mirar su producción, advirtiendo que, tal y como planteábamos en la segunda hipótesis, para que se produzca ese cambio, es fundamental haber integrado todo lo vivido y evolucionado desde el cuerpo, la mente, la emoción y el espíritu, siendo la mirada integradora la que lidera el proceso.

Principales aportaciones de la presente investigación.

En muchos momentos de la práctica hemos advertido la conexión que el paciente establecía con su inconsciente, dejando al descubierto zonas muy profundas de su ser. Esto nos llevó a plantearnos si era posible canalizar las emociones a través de la producción. En muchas ocasiones ha resultado difícil saber cómo acompañar al paciente en ese recorrido perceptivo, cómo encontrar las claves que hagan resurgir en él aquello que viene de las entrañas, que hace evolucionar la producción y despierta el cambio.

Apreciamos en el arte, en el videoarte en este caso concreto, una enorme capacidad para explorar los universos del inconsciente y el deseo, dejando al descubierto todo aquello que puede ocultar o negar, desarmando la coraza del paciente. De alguna manera, el discurso hablado, que pasa habitualmente el filtro de lo mental, está más digerido, más velado y confuso. A través del arte se manifiestan directamente el universo simbólico, el mundo del deseo, de los sueños, del imaginario y los recuerdos, permitiendo una expresión más directa desde el cuerpo, la emoción y el ser espiritual. Esto lo hemos apreciado en gran medida a lo largo del capítulo 4.1 (al hablar del proceso que llevó a artistas y psicólogos al cambio a través del desarrollo de su profesión) y también en los casos descritos en la práctica (capítulo 5.2.2).

A partir del análisis de las distintas corrientes en psicología y de sus técnicas aplicadas para el trabajo en sesión hemos detectado los elementos a tener en cuenta para el planteamiento de las sesiones, que se basan en la reconstrucción de la realidad (sobre todo en el momento de la edición de lo grabado, permitiendo al paciente reconstruir de manera simbólica esa realidad), la construcción del universo simbólico y el modo en que se articulan contacto y retirada.



Uno de los hallazgos más importantes de esta investigación se relaciona con la identificación del propio proceso de creación en vídeo con los cuatro centros que conforman al ser humano: cuerpo, emoción, intelecto y trascendencia, ya que, pese a hallarse siempre presentes en la persona, cada parte del trabajo destaca uno de ellos sobre el resto.

En la primera parte, la de la grabación, el protagonismo es para la corporalidad. El acto de grabar es el momento de la puesta en marcha, ocurre en el presente, todas las energías están volcadas en desarrollar esa acción.

Tras la grabación pasan a primer plano la imagen y el sonido, la visualización de lo que se ha registrado, siendo el centro emocional el más destacado.

Durante la edición es la cognición la que adquiere el protagonismo. La edición permite al paciente explorar en sus rincones más ocultos, en su imaginario, en su mundo simbólico.

En la última parte del proceso, durante el análisis y la evolución de la producción, llega el momento de buscar alternativas, desde una perspectiva nueva, la de la mirada hacia la trascendencia, al desapego de la autoría, una mirada holística que se dirige hacia la propia capacidad para ser y estar ante uno mismo y ante el mundo.

Esta forma de entender el proceso de vídeo puede permitir a los profesionales dilucidar qué partes del paciente se están trabajando y quedan al descubierto de forma más evidente en cada uno de los pasos abordados en las sesiones de videoarteterapia.

Hemos advertido que el propio cuerpo teórico de esta investigación se relaciona de forma muy clara con los cuatro centros que configuran al ser humano:

A lo largo del tema 1 nos hemos centrado en el intelecto, en el conocimiento, en la búsqueda de una base teórica, hemos narrado la historia del arteterapia, prestando especial atención al uso del lenguaje audiovisual en las sesiones, a definir el vocabulario específico, mostrando los profesionales y el tipo de investigación que realizan.

En el capítulo 2 hemos cambiado el enfoque, atendiendo en este caso al hacer, describiendo los actos de grabar, visualizar, editar y analizar la producción durante las sesiones de videoarteterapia.

El 3 ha representado lo emocional, no solo hemos explorado aquello que percibimos desde los sentidos, sino que nos hemos detenido en la mirada, desde el deseo y el universo simbólico.

El tema 4 ha estado enfocado hacia lo transpersonal, a la trascendencia, al fin último, atendiendo al cierre de las sesiones y a lo que ocurre tras ellas, entendiendo el vídeo como una herramienta para la expresión del Ser.

Prestar atención a la integración de la mirada confiere a esta investigación y al uso del vídeo una



capacidad transformadora muy valiosa, que permite considerar las posibilidades de esta herramienta para el trabajo con todo tipo de colectivos.

A través del recorrido teórico realizado en los cuatro primeros capítulos de esta investigación, se ha constatado el potencial que todavía oculta el vídeo, presentándose como una fuente inagotable de posibilidades a nivel artístico y terapéutico.

Desde esta investigación, como ya hemos comentado, nos planteábamos si era posible concebir la mirada como la conductora del proceso, hipótesis que hemos confirmado al realizar la descripción y análisis de la práctica en el capítulo 5. Hemos tratado de poner nuestra atención, a la hora de realizar esa revisión, en la procedencia y dirección de la mirada de cada uno de los protagonistas del proceso arteterapéutico: la mirada del paciente, la mirada del videoarteterapeuta y la mirada que ambos dirigen a la producción.

Atendiendo a ese análisis hemos tratado de recoger los puntos esenciales que caracterizan lo ocurrido durante las sesiones y talleres descritos.

Se ha podido apreciar a lo largo de las prácticas cómo la implicación se generaba a través de la mirada. Destaca en el despertar de la implicación personal lo que ocurre en el momento de la visualización, cuando los pacientes se encontraban, no con lo que creían o querían haber capturado con la cámara, sino con aquello que habían grabado en realidad. En ese momento se generaba un sentimiento, las expectativas podían no haberse satisfecho, aparecía la frustración, el encuentro con el error o la sorpresa de encontrarse algo diferente pero igualmente emocionante. De ese sentimiento inicial, al comenzar a tocar con recuerdos, con instantes de la vida de cada paciente, se pasa a un nuevo estadio en el que la persona asume como suyas las imágenes generadas, despertando de esta manera su implicación.

Si seguimos indagando en aquello que despierta la implicación, apreciamos que ha sido en el momento de dejar de lado la técnica (incorporando como parte natural del proceso los errores, las dificultades con el formato, etc.) lo que ha permitido comenzar a explorar desde la emoción, desde el recuerdo, la simbolización y la reconstrucción de la realidad.

Otra observación fundamental que se desprende de la práctica, sobre todo al trabajar en grupo, es que cada persona precisa de un tiempo de profundización en cada parte del proceso muy distinto.

Los modelos establecidos para la recogida de datos y para el análisis de la producción nos han permitido profundizar en aquello que podía haber pasado inadvertido durante el desarrollo de la sesión. Tomar distancia, pasar al papel los pensamientos e impresiones, poder atender a lo ocurrido y trasladarlo en supervisión, tratando de ser lo más descriptivos posible, nos ha permitido realizar un exhaustivo trabajo de recogida y análisis de datos.



La elaboración de la propuesta de partida se ha hecho en función del grupo, el material y el tiempo con el que se contaba, considerando el número de cámaras, de reproductores y de ordenadores de los que se disponía.

Se ha advertido que es posible combinar el lenguaje audiovisual con la escritura, la técnica actoral, la plástica o la música, utilizando el juego como elemento de base de muchas de las propuestas.

Apreciamos que los elementos que han generado una mayor implicación, tanto en las sesiones individuales como en los talleres, han sido el uso del disfraz, la invención de historias y personajes y la utilización de recuerdos y sueños.

Hemos percibido cómo, a través de la integración de todo lo vivido, el paciente experimenta una apertura de la mirada.

Se confirma, a través del análisis de los casos prácticos, la importancia de la continuidad temporal en las sesiones, por lo que el tipo de enfoque que proponen los talleres, más centrado en el trabajo de un aspecto concreto, puede ser interesante para presentar el modelo de trabajo, permitiendo que la persona se familiarice con el tipo de propuesta, pero hemos apreciado que desde ese planteamiento no es posible una profundización, siendo el tiempo un elemento clave en el trabajo videoarteterapéutico.

En las prácticas recogidas en el capítulo 5.2.2, tanto las propuestas, como el propio enfoque del tipo de sesión y su desarrollo fue muy distinto, sin embargo, existen varios puntos en común: en cada caso hemos apreciado un acercamiento al videoarte como herramienta en terapia de una forma renovada, lo que les permitió olvidar de forma paulatina la existencia de la técnica para centrarse en su propio proceso creativo; por otro lado, esa forma de expresar que permite el vídeo, tomando como ejes centrales la reconstrucción de la realidad, la construcción del universo simbólico, el contacto y la retirada y la integración de los cuatro centros que conforman al ser humano, se convirtió en una herramienta liberadora, permitiéndoles ampliar su punto de vista, mostrar su desagrado, su incomodidad, sus intereses y sentimientos.

En el caso de Claudia, con la que se ha llegado a un nivel de profundización mayor, hemos observado cómo, al permitir que, poco a poco, la cámara se colara en las propuestas y jugara con la movilidad de su cuerpo, se hizo posible que las imágenes grabadas comenzaran a destilar nuevas y vibrantes historias desde su aparente cotidianidad, por lo que aquello que Claudia había grabado la trasladó a ella y a su imaginario a un nuevo espacio de creación. Al encontrarse en ese nuevo lugar, Claudia pudo hallar nuevas formas de entender lo real y de entenderse a sí misma, desde una apertura a mundos que no solía habitar hasta ese momento.

A partir de esa expresión de la emoción ha sido posible, en el caso de Claudia, evidenciar las posibilidades del lenguaje audiovisual como forma de expresión liberadora del ser espiritual,



permitiendo que el vídeo la conectara con su poder interior y con todo aquello que se suele manifestar desde el inconsciente y desde el ser en su totalidad.

En muchos momentos de esta investigación el proceso vivido por el videoarteterapeuta comparte protagonismo con el del paciente. Este punto de vista aporta al estudio de la videoarteterapia y del arteterapia en general un enfoque diferente al de anteriores investigaciones, al evidenciar no solo lo que ocurre en la evolución del paciente y de su producción, sino también atendiendo al crecimiento del videoarteterapeuta.

El constante trabajo personal y la supervisión permiten al videoarteterapeuta tomar conciencia de que es el paciente el conductor de su proceso, lo que le facilita ocupar su lugar durante el acompañamiento, estando presente y disponible, como representante de la mirada del otro. Al ser el proceso que vive el paciente tan personal, no siempre se hace necesario compartirlo ni entenderlo todo, esto para el videoarteterapeuta puede resultar, en ocasiones, frustrante. Encontrar su lugar en las sesiones le permite mirar y escuchar al paciente, dejando a un lado la pelea interna y el ego.

Se ha comprobado la importancia de que el arteterapeuta realice su intervención desde el arte que domina, el arte que le genera una implicación personal. De esta forma, el trabajo que propone al paciente es un trabajo de mayor profundidad ya que le permite situarse desde otro lugar, desde el lugar de haber experimentado por sí mismo lo que el trabajar con ese arte provoca.

La mirada del videoarteterapeuta y su forma de estar presente en las sesiones es fundamental, hemos advertido la gran influencia que tiene la relación que se establece entre videoarteterapeuta y paciente a la hora de transformar y evolucionar la producción, siendo la producción, y la mirada que ambos le dirigen, su medio de comunicación, ya que el arte permite en ocasiones expresar donde las palabras no llegan.

Hemos ratificado las posibilidades que ofrece combinar vídeo, arte y terapia, generando una herramienta de una gran potencia para el trabajo con el otro, invitándolo al autoconocimiento y acercándolo a un mundo en constante renovación. Este viaje por las sesiones, por la profundización en la experiencia, nos ha mostrado que ese mundo que mencionábamos se ve ampliado por la apertura de la mirada, teniendo la certeza de que todos aquellos mundos que el paciente sea capaz de concebir son mundos que algún día podrá habitar.

Líneas futuras de investigación.

Para finalizar las conclusiones, nos gustaría atender a los caminos de crecimiento y posibles vías de trabajo que se abren a partir de lo investigado hasta ahora.

Tras la descripción y análisis de la práctica se da un “darse cuenta” fundamental: para despertar el interés de cualquier persona en la realización de sesiones o talleres con videoarteterapia se hace



necesario centrar más el tipo de propuesta. Hemos visto que es importante para la persona conocer de antemano el esquema de trabajo. Nos planteamos entonces, tras comparar nuestra práctica con la de otros profesionales que sí utilizan un modelo de intervención enfocado en un aspecto concreto, que podría ser necesario generar un modelo de sesiones para poder presentar al paciente la forma de trabajar.

A lo largo de estas conclusiones hemos tratado de localizar en nuestra propia práctica cuáles son los elementos utilizados a la hora de lanzar las propuestas, de hacer evolucionar el proceso y de generar implicación.

Nos planteamos por tanto la importancia de establecer, a partir de todo este conocimiento, una metodología de trabajo y probarla en la práctica, para poder compararla con el tipo de propuesta realizada hasta este momento, generada de forma específica para cada intervención. Para esa comparación nos basaríamos sobre todo en el recorrido de la mirada, estableciendo los mismos parámetros de análisis que en el tema 5.2.2.

En cuanto a las posibilidades que se abren a corto plazo, diferentes videoarteterapeutas e investigadores están desarrollando un proyecto para la creación de un documental y un libro sobre “Film and Video based therapy” (“Terapia basada en cine y vídeo”) en el que estamos colaborando activamente. El proyecto lo lidera Josh Cohen y tiene como fin mostrar diferentes formas de utilizar el vídeo en terapia, analizando cómo se encuentra la práctica en la actualidad en lo referente al trabajo con personas que están pasando por situaciones traumáticas en su vida.

Los colaboradores son: Brandon Brawner, Brian Austin, Jonathan Ehinger, Lauren Johnson, Basia Mosinski, Carolyn McGurl, Marty Otanez, Josh Cohen, Kim Anderson, Beatriz Wallace, Natalie Carlton, Benjamin Patton, Rivka Tuval-Maschiach, Joe Kavitski, Yarden Kerem, Penelope Orr, Barbara Van Dahlen, Cathy Malchiodi, Jonathan Young y Joanna Dovalis y yo misma.

También se está organizando en Estados Unidos el primer congreso internacional de terapias basadas en cine y vídeo, que tendrá lugar en California en 2017, en él pretendemos difundir tanto los resultados de esta investigación como su posible continuación a nivel teórico y práctico.

Como ya hemos comentado, en lo referente a la práctica, el arteterapia y, en este caso concreto, la videoarteterapia, no son actualmente en España profesiones regladas. Se abre por tanto la posibilidad de continuar trabajando en este sentido con el fin de dotar a la videoarteterapia de una definición consensuada entre los diferentes profesionales, fijando sus aportaciones concretas, aclarando de qué forma se va a acreditar a los profesionales y desde qué organismo, para tratar de avanzar en el reconocimiento de la profesión a nivel institucional.

En lo referente a la teoría, la vía abierta fundamental se relaciona con el vídeo como herramienta para la expresión del Ser. La indagación sobre el fin último de las sesiones de videoarteterapia



durante esta investigación ha supuesto una introducción a este aspecto. Consideramos que continuar profundizando en lo que ocurre en las sesiones a nivel espiritual podría ayudar a seguir acompañando al paciente y a su producción en el proceso desde un lugar más introspectivo y revelador.



Fuentes documentales

a. Bibliografía sobre arteterapia, videoterapia y videoarteterapia.

a1) Libros, tesis doctorales.

ADAMSON, E. (1984). *Art as Healing*. London: Coventry.

ALCALDE SPIRITO, C. (2001). *Expresión artística y terapia. Talleres de expresión plástica para pacientes psiquiátricos en un Hospital de Día*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

ALLEN, P. B. (1996). *Arte terapia. Guía de autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*. Madrid: Gaia.

ALONSO GARRIDO, M. (2012). *Mujeres y arteterapia*. Tesis doctoral. Directoras: Noemí Martínez Díez y Marián López Fdz. Cao. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

BERGER, M. M. (ed.) (1978) *Videotape techniques in psychiatric training and treatment*. New York: Brunner/Mazel.

BLEANDONU, G. (1986). *La Vidéo en thérapie. Le choc de l'image de soi dans les soins psychologiques*. Paris: ESF.

BRAWNER, B. (1993). *The therapeutic use of video in the treatment of adolescents*. Tesina. San Francisco: California Institute of Integral Studies.

CABRÉ, V. (2002). *Escenoterapia. Dramatización terapéutica en grupo*. Barcelona: Paidós.

CANTER, D. S. (1989). *Art therapy and computers. Advances in Art Therap*. New York: Wiley & Sons.

CARLTON, N. (2014) *Digital media use in art therapy*. Doctoral dissertation. Massachusetts: Lesley University in Cambridge.

CARNACEA CRUZ, A. y LOZANO CÁMBARA, A. (coord.) (2011). *Arte, Intervención y acción social. La creatividad transformadora*. Madrid: Grupo 5.

CASE, C. y DALLEY, T. (2003). *The handbook of art therapy*. Londres: Taylor and Francis.

CATTANACH, A. (1999). *Process In The Arts Therapies*. London: Jessica Kingsley.

COHEN, J. (2007). *The use of video therapy to treat depression in adolescent males*. Tesina. Nueva York: Walden University.



- COHEN, J. (2013). *Film and soul: A theoretical exploration of the use of video and other film-based therapy to help transform identity in therapeutic practice*. Doctoral dissertation. California: Pacifica Graduate Institute.
- COHEN, J.L., JONHSON, J. y ORR, P. (eds.) (2015). *Video and Filmmaking as Psychotherapy: Research and Practice*. New York: Routledge.
- COLL, F.J. (coord.) (2006). *Arteterapia: dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*. Murcia: Universidad de Murcia.
- COLLETTE, N. y HERNÁNDEZ, A. (eds.) (2003). *Arte, terapia y educación*. Valencia: Universidad Politécnica.
- DALLEY, T. (1987). *El arte como terapia*. Barcelona: Herder.
- DENNER, A. (1980). *Les ateliers thérapeutiques d'expression plastique*. París: ESF.
- DOMÍNGUEZ TOSCANO, P. (coord.) (2004). *Arteterapia. Principios y ámbitos de aplicación*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- DOWRICK W. Y BIGGS, S. J. (1983). *Using video: psychological and social applications*. Chichester: John Wiley & Sons.
- EHINGER, J. (2009). *Exploring dreamspace through video art with at-risk youth* Tesina. Brooklyn: Pratt Institute.
- FRYREAR, J. Y FLESHMAN, R. (1981). *Videotherapy in Mental Health*. Springfield: Charles C Thomas Publisher.
- FURTH, G. M. (1992). *El secreto mundo de los dibujos. Sanar a través del Arte*. Barcelona: Luciérnaga.
- GEOFFROY, Y., ACOLLA, P. y ANCELIN-SCHUTZENBERGER (1980). *Video, formation et therapie: D'autres images de son corps*. Paris: Epi.
- GONZALO VEGAS, N. (2012). *La educación artística y el arte como terapia. Un camino para construir la identidad del adolescente*. Tesis doctoral. Directora: Noemí Martínez Díez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GUILLÉN, M. y MEJÍA, A. (2002). *Actuaciones educativas en Aulas Hospitalarias. Atención escolar a niños enfermos*. Madrid: Narcea.
- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, E. (1999). *Arte-terapia con orientación gestáltica. Tesis doctoral*. Directora: Noemí Martínez Díez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GYSIN CAPDEVILA, M. y SORÍN ZOCOLSKY, M. (2011). *El arte y la persona. Arteterapia: esa hierbita verde*. Barcelona: ISPA.



- HELVEIL, I. (1983). *Video in Mental health practice*. New York: Springer Publishing Company.
- HERNÁNDEZ MERINO, A. M. (2000). *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- HOGAN, S. (1997). *Feminist Approaches to Art Therapy*. London: Routledge.
- KLEIN, J.P. (2006). *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona: Octaedro.
- KLEIN, J.P., BASSOLS, M. y BONET, E. (2008). *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*. Barcelona: Octaedro.
- KRAMER, E. (1982). *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- KULEBA, B. A. (2008). *The Integration of Computerized Art Making as a Medium in Art Therapy Theory and Practice*. Tesis doctoral. Filadelfia: Drexel University.
- LANDGARTEN, H. B. y LUBERS D. (1991). *Adult art psychotherapy. Issues and Application*. New York: Brunner /Mazel.
- LECH, I. (2009). *La imagen encapsulada. El videoarte como espiral*. Madrid: Ediciones Autor.
- LINARD, M. y PRAX, I. (1984). *Images vidéo, images de soi ou Narcisse au travail*. Paris: Dunod.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. Y MARTÍNEZ DÍEZ, N. (2006). *Arteterapia: Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Madrid: Tutor.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. (2006). *Creación y posibilidades. Aplicaciones del Arte en la Integración social*. Madrid: Fundamentos.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. (2011). *Memoria, ausencia e identidad. El arte como terapia*. Madrid: Eneida.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. D. (2009). *La Intervención Arteterapéutica y su Metodología en el Contexto Profesional Español*. Tesis doctoral. Dirigida por: Dra. Ma Gracia Ruiz Llamas y Dr. Alfredo Cuervo Pando. Murcia: Universidad de Murcia.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M D. (2011). *Arteterapia. Concepto y evolución histórica*. Murcia: Diego Marín editor.
- MACHIOLDI, C. (2000). *Art Therapy & Computer Technology: A Virtual Studio of Possibilities*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- MAMPASO, A. (2001). *La video-animación: aplicaciones en los campos del desarrollo social y comunitario, la educación artística y el arte terapia*. Tesis doctoral. Director: Luis Enrique Torán Peláez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



- MAMPASO, A. Y NIETO, B. (2001). *Técnicas de vídeo en terapia artística*. Madrid: Servicio Publicaciones Universidad Complutense.
- MARTÍNEZ DÍEZ, N. y LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (coord.) (2004). *Arteterapia y educación*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- MARTÍNEZ DÍEZ, N. y LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (eds.) (2009). *Reinventar la vida. El arte como terapia*. Madrid: Eneida.
- MARXEN, E. (2011). *Diálogos entre arte y terapia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- MOSINSKI, B. (2005). *Reducing the Impact of Flashbacks in Post Traumatic Stress Disorder: Mastering Trigger Imagery Using Video Editing Software, 20-week study with a survivor of torture*. Tesis doctoral. Chicago: School of the Art Institute of Chicago.
- NAUMBURG, M. (1950). *Schizophrenic Art: Its Meaning in Psychotherapy*. N.Y.: Grune & Stratton.
- PAÍN, S. y JARREAU, G. (1995). *Una psicoterapia por el arte. Teoría y técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PEÑA, N. (2013). *Psicopatología clínica y Gestalt: acuerdos y disidencias*. Tesina. Madrid: Asociación Española de Terapia Gestalt.
- PÉREZ, I. (2010). *Arte, Autismo y Educación*. DEA. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- POLO DOWMAT, L.C. (2003). *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- RANGER, D. (1996). *L'art-thérapie, un ordinateur et deux enfants exceptionnelles*. Montreal: Concordia University.
- RESERBAT-PLANTEY, D. (1997). *La Vidéo dans tous ses états. Dans le secteur de la santé et le secteur social*. Paris : L'Harmattan.
- RIVERO, I. (1990). *Aplicaciones del sistema vídeo en psicología clínica: Un modelo de investigación y videoterapia*. Tesis doctoral. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- RODRIGUES, J. y TROLL, G. (2004). *L'art-thérapie. Pratiques, techniques et concepts*. París: Ellébore.
- RUEDA, O. (2007). *Gestalt Constructivista; el autoconcepto en videoterapia*. Tesina. Zaragoza: Asociación Española de Terapia Gestalt.
- RUEDA, O. (2010). *La secuencia de cine como técnica en videoterapia*. DEA. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- SANDBLOM, P. (1995). *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, pintura*



y música. México: F.C.E.

SANDLE, D. (1998). *Development and Diversity. New Applications in Art Therapy*. London: Free Association Books.

SHAW, J. y ROBERTSON, C. (1997). *Participatory video*. London: Routledge.

SIMON, R.M. (1997). *Symbolic images in Art as Therapy*. London: Routledge.

STEVENS, J. (2003). *El darse cuenta. Sentir, imaginar, vivenciar*. México: Cuatro vientos.

SUDRES, J.L. y otros (2003). *Humeurs et pratiques d'art thérapie*. París: L'Harmattan.

THENOT, J. P. (1989). *Vidéothérapie. L'image qui fait renaître*. Paris: Gréco.

WADESON, H. (1980). *Art Psychotherapy*. Nueva York: Wiley.

WAISBURD, G. (1996). *Creatividad y transformación. Teoría y técnicas*. México: Trillas.

a2) Capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas.

ACOCA TRIGANO, H. (2000). "Vidéo et psychiatrie". *Perspectives Psychiatriques*, 2, 04-05.

AFIALO, M. y Vandeveld G. (1986). "Une technique particulière d'utilisation de la vidéo en psychiatrie : le psy-vidéo-clip". *Pratiques corporelles. Education Thérapie Formation*, 72, p. 38-42.

AFIALO, M. (1991). "Psy-Vidéo-Squiggle et tarot-vidéo-squiggle". *Soins Psychiatrie*, 127, 20-22.

AFIALO, M. (2001) "Art, vidéo et psychiatrie". *Synapse*, 174, p. 8-10.

ALADERS, A., BECK, L., ALLEN, P. B., & MOSINSKI, B. B. (2011). "Technology in art therapy: Ethical challenges". *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 28, 4, 165-170.

ALGER, J. Y HOGAN, P. (1969). "Enduring effects of videotape playback experience on family and marital relationships". *American Journal of Orthopsychiatry*, Vol. 39, Issue 1, p. 86-98.

ARAUZO, A. C., WATSON, M., & HULGAS, J. (1994). "The clinical uses of video therapy in the treatment of childhood sexual trauma survivors". *Journal of Child Sexual Abuse*, 3, 4, 37-57.

Art & Thérapie. 52/53. Photographier, rendre visible le regard. Paris: Inecat.

Art & Thérapie. 74/75. Noir et blanc (tome 1). Peinture et Arts Visuels. Paris: Inecat.

Art & Thérapie. 76/77. Noir et blanc (tome 2). Photo, Psy, Ethnoécriture. Paris: Inecat.

Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social (2012). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social (2013). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social (2014). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

AUSTIN, B. (2009). "Renewing the debate: Digital technology in art therapy and the creative process". *Journal of the American Art Therapy Association*, 26, 2, 83-85.

AUSTIN, B. (2010). "Technology, art therapy, and psychodynamic theory: Computer animation with an adolescent in foster care" en Moon, C. H. (Ed.) *Materials and media in art therapy*, New York: Routledge. 199-213.

BERG-CROSS, L., JENNINGS, P., Y BARUCH, R. (1990). "Cinematherapy: Theory and application". *Psychotherapy in Private Practice*, 8, 1, 135-156.

BERGER, M. M. (1971). "Self-confrontation through video". *The American Journal of Psychoanalysis*, 31, 1, p. 48-58.

BOYER, L. (1986). "Le Regard du Tiers. Introduction de la vidéo dans le travail thérapeutique". *Thérapie psychomotrice*, 1, p. 44-50

BRAWNER, B., Y EMUNAH, R. (1992). "Caring for the inner one: Self expression and self acceptance" en *Drama therapy*. San Francisco: California Institute for Integral Studies.

CHAMPERNOWNE, I. (1969) "Art Therapy as an Adjunct to Psychotherapy". *Inscape*, 1.

CHIN, R. J., CHIN, M. M., PALOMBO, P., PALOMBO, C., BANNASCH, G., Y CROSS, P. M. (1980). "Project Reachout: Building social skills through art and video". *Arts in Psychotherapy*, 7, 4, 281-284.

CHRISTIE, M., Y MCGRATH, M. (1987). "Taking up the challenge: Film as a therapeutic metaphor and action ritual". *Australian and New Zealand Journal of Family Therapy*, 8, 4, 193-199.

CHRISTIE, M., Y MCGRATH, M. (1989). "Man who catch fly with chopstick accomplish anything: Film in therapy: The seque". *Australian and New Zealand Journal of Family Therapy*, 10, 145-150.

CUADRADO FERNÁNDEZ, A. (2013). "Pensar y actuar metodológicamente: Una experiencia de investigación mediante un estudio de casos cualitativo". *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 8, p. 191-210.

DEQUINE, E. R. & PEARSON-DAVIS, S. (1983). "Videotaped improvisational drama with emotionally disturbed adolescents: A pilot study". *Arts in Psychotherapy*, 10, 1, 15-21.

DUFOUR, C. et SCHLEMMER, I. (1990). "Vidéo et éthique dans la pratique clinique". *Bulletin de*



Psychologie, Tome XLIII, 395, p.435-447.

EMUNAH, R. (1997). "Drama therapy and psychodrama: An integrated model". *International Journal of Action Methods: Psychodrama, Skill Training, and Role Playing*, 50, 108-134.

FAIVRE-JUSSIAUX, M. (1986) "L'usage de la vidéo en milieu psychiatrique". *Vie Sociale et Traitement*, 168, p.43-46.

FRYREAR, J.L. Y STEPHENS, B.C. (1998). "Group psychotherapy using masks and video to facilitate intrapersonal communication". *The Arts in Psychotherapy*, 15, p. 227-234.

FURMAN, L. (1990). "Video therapy: An alternative for the treatment of adolescents". *Arts in Psychotherapy*, 17, 165-169.

GARDANO, A. (1994). "Creative video therapy with early adolescent girls in short-term treatment". *Journal of Child and Adolescent Group Therapy*, 4(2), 99-116.

HENLEY, D.R. (1991). "Therapeutic and aesthetic application of video with the developmentally disabled". *The Arts in Psychotherapy*, 18, 5, p. 441-447.

HENZELL, J. (1987). "Arte, psicoterapia y sistemas de símbolos" en Dalley, T. *El arte como terapia*. Barcelona: Herder, p. 55-73.

HINZ, L.D. & RAGSDELL, V. (1990). "Using masks and video in group psychotherapy with bulimics". *The Arts in Psychotherapy*, 17, p. 259-261.

JOHNSON, L. Y ALDERSON, A. (2008) "Therapeutic filmmaking: An exploratory pilot study". *The Arts in Psychotherapy*, 35, p. 11-19.

KRAMER, E. (1992) "Reflections on the evolution of human perception: Implications for the understanding of the visual arts and of the visual products in art therapy". *American Journal of Art Therapy*, 30, p. 126-142.

L'HOTELLIER, J. P. (1986). "Corps et vidéo." en *Pratiques corporelles*, 72.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (2000). "ECARTE: el Consorcio Europeo para la Educación en Arte Terapia" en *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, p. 329-334.

MAMPASO, A. (2004). "Video-arte terapia y educación" en Martínez Díez, N. y López Fdez. Cao, M. (eds.) *Arteterapia y educación*. Madrid: Consejería de Educación.

MARTÍNEZ-BARRAGÁN, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, pp. 46 – 62.

MARUANI, G. (1986). "Narcisse et écho. Mythes et réalités de l'audiovisuel en psychiatrie".



L'Information psychiatrique, 62/4, p. 463-515.

MOSINSKY, B. (2010). "Video art and activism: Applications in art therapy" en Moon, C. H. (Ed.), *Materials and media in art therapy*. New York: Routledge. p. 257-269.

OJEDA, M. (2011). "Arteterapia Gestalt: La búsqueda de lo que somos". *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 6, 169-181.

OMENAT GARCÍA, M. (2006). "Aproximación al proceso creativo en arteterapia". *Revista de Arteterapia y Artes, encuentros con la expresión*, vol 1, p. 6-10.

ORR, P. (2004). "Technology media: an exploration for inherent qualities". *The Arts in Psychotherapy*, 32, p. 1-11.

ORR, P. (2010). "Social remixing: Art therapy media in the digital age" en Moon, C. H. (Ed.), *Materials and media in art therapy*. New York: Routledge. p. 89-100.

PERNAS SOTO S. SEIJO CUBA A. (2014). "VideodinamizArte. Talleres de videocreación desde una mirada gúestáltica". *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 9, p. 257-272.

PIQUET, C. (1982). "La Vidéo et le retour du manque". *Revue de Médecine psychosomatique et de psychologie médicale*, 3, p. 289-303.

PIQUET, C. (1997). "Psychiatrie et cinéma: une longue histoire d'amour". *Psychiatrie*, 3, p. 1-3.

RANALLI, E. et COUVREUR, F. (2002) "Une expérience radiophonique comme médiateur de l'expression en centre de jour. Comprendre et (re)construire à partir de l'hôpital de jour". *Revue des Hôpitaux de Jour Psychiatriques et des Thérapies Institutionnelles*, 4, p. 87-89.

RAUDE-GARRET, C. (1986). "Un troisième oeil : avant d'utiliser une vidéo dans une institution psychiatrique". *Vie Sociale et Traitement*, 163, p. 60-61.

REIVICH, R. Y GEERTSMA, R. (1968) "Experiences with videotape self-observation by psychiatric in-patients". *Journal of the Kansas Medical Society*, 68, p. 39-44

RODRÍGUEZ PÉREZ, N. (2013). "Videoarteterapia. El acto de grabar". *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 8, p. 83-103.

RUEDA, O. (2012). "La secuencia de cine como técnica subjetiva en psicoterapia audiovisual". *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 7, p. 189-206.

RUEDA, O. (2014). "La técnica del espejo en videoterapia". *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 9, p. 263-271.



- SAMET, D. (1989). "Art therapy and computers" en Wadeson, H., Durking, J., Perach, D. (Eds.), *Advances in Art Therapy, Canadá*: Wiley, p.296-317.
- SANBORN, D., Pyke, H. y Sanborn, C. (1975). "Videotape playback and psychotherapy: A review". *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 12, 2, p. 179-186.
- SCHONNE, I., STRUYF, D., BRIERS, B. y JADOT, P. (1997). "La Psychomotricité mise en jeu dans un atelier vidéo-miroir". *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, 45/10, p.611-614.
- THENOT, J. P. y TIVOLLE, J. L. (1981). "Le Psychovidéodrame: un miroir parlant?". *Dialogue*, 74, p. 41-52.
- THENOT, J. P. (1991) "Mettre en lumière les échanges entre mère et enfant par la vidéothérapie". *Dialogue*, 112, p. 98-109.
- THENOT, J. P. (1991). "Vidéo thérapie. Jeux de regard et projection de l'imaginaire". *Soins Psychiatrie*, 127, p. 15-19.
- THIELEMANS, G. y AFLALO M., (1973). "Une expérience psychotique du cinéma. La technique cinématographique au service des phantasmes d'un groupe de psychotiques". *Acta Psychiatrica Belgica*, 73/1, p. 185-205.
- THONG, S. A. (2007) "Redefining the Tools of Art Therapy". *Journal of the American Art Therapy Association*, 24, 2, p. 52-58.
- VEYRAT, J. G. (1993). "Le Voyage pathologique au cinéma". *Annales Médico-psychologiques*, 151/8, p. 598-602.
- VEYRAT, J. G. (1994). "La Cinémanie". *Psychiatrie française*, 4, p. 25-29.
- WEDDING D. y NIEMIEC, R. M. (2003). "The clinical use of films in psychotherapy". *Journal of Clinical Psychology*, 59, 2, p. 207-215.

a3) Páginas web, artículos en webs.

- ART THERAPY INSTITUTE. *Ipad Project*. <<http://ncati.org/ipad-project/>> [Consulta: 09/09/2014]
- ARTETERAPIA HUMANISTA. *Gestalt en Arteterapia. Qué es Arteterapia*. <<http://www.arteterapiahumanista.com/index.php/publicaciones/9-publicaciones/86-gestalt-en-arteterapia-que-es-arteterapia.html>> [Consulta: 18/06/2014]
- ARTS SANS FRONTIERES. CEC *La Hesse*. <<http://artssansfrontieres.free.fr/ceclahesse.htm>> [Consulta: 03/07/2014]



ASOCIACIÓN DEBAJO DEL SOMBRERO. *Primer taller dentro del proyecto europeo "Expanding Realities"* <<http://www.debajodelsombbrero.org/>> [Consulta: 07/06/2011]

CATHY MALCHIOLDI. *Página principal*. <www.cathymalchiodi.com> [Consulta: 13/09/2014]

CENTRO ANTROPOSÓFICO. *Qué es la arteterapia antroposófica*. <<https://centroantroposofico.wordpress.com/2013/08/22/arte-terapia/>> [Consulta: 28/06/2014]

CENTRO CREARE. *Página principal*. <<http://www.centrocreare.es/>> [Consulta: 02/09/2015]

CINESÍN. *Formación*. <<http://www.cinesin.net/quienes.htm>> [Consulta: 20/07/2011]

DISCAPACIDAD TV. *Página principal*. <<http://www.discapacidad.tv/>> [Consulta: 10/03/2011]

ESPACIO INTERNO. *Página principal*. <<http://www.espaciointerno.net/>> [Consulta: 15/06/2014]

FACEBOOK. *Grupo de terapia basada en cine y vídeo*. <<https://www.facebook.com/groups/118633834833206/>> [Consulta: 03/09/2015]

FEAPA. *Código ético*. <http://feapa.es/Codigo_Etico.pdf> [Consulta: 23/08/2015]

FEAPA. *Estatutos*. <<http://feapa.es/estatutos.html>> [Consulta: 30/07/2015]

FILM AND VIDEO BASED THERAPY. *Publications*. <<http://www.filmandvideobasedtherapy.com/publications/>> [Consulta: 10/09/2015]

INECAT. *Art-therapie*. <<http://www.inecat.org/>> [Consulta: 10/01/2011]

LINKEDIN. *Grupo de arteterapia digital*. <<https://www.linkedin.com/groups?gid=2172516>> [Consulta: 03/09/2015].

LINKEDIN. *Tecnología digital y medios sociales*. <<https://www.linkedin.com/groups?gid=5060590>> [Consulta: 03/09/2015]

MALCHIOLDI, C. (2009). "Art Therapy Meets Digital Art and Social Multimedia. Art therapy goes digital in the 21st century...well maybe" en *Arts and Health*. Artículo en internet: <<http://www.psychologytoday.com/blog/the-healing-arts/200911/art-therapy-meets-digital-art-and-social-multimedia>> [Consulta: 10/06/2015]

METÁFORA. *Qué es arteterapia*. <<http://www.metafora.org/que-es-arteterapia/>> [Consulta: 28/06/2015]

MUNÁRRIZ ORTIZ, J. (2013). *Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes*. <http://eprints.ucm.es/23022/1/Investigaci%C3%B3nTesisBBAA_Jaime_Mun%C3%A1rriz.pdf> [Consulta: 10/11/2015]



OLGA RUEDA-VIDEOTERAPIA. *Olga Rueda y la videoterapia*. <<http://videoterapia.wordpress.com/olga-rueda-y-la-videoterapia-2/>> [Consulta: 15/06/2014]

OLIVIERO ROSSI. *Biografía*. <<http://www.oliviero-rossi.net/bio/>> [Consulta: 15/06/2014]

PINTEREST. *Grupo de arteterapia digital*. <<https://www.pinterest.com/cathymalchiodi/digital-art-therapy-computer-art-therapy/>> [Consulta: 03/09/2015]

RADIO NIKOSIA. *Página principal*. <<http://radionikosia.org/>> [Consulta: 08/11/2011]

RODRÍGUEZ PÉREZ, R.N. (2009). *Historias personales: doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen vídeo*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universitat Politècnica de València, <<https://riunet.upv.es/handle/10251/11262/browse?authority=395838&type=author>> [Consulta: 15/10/2015]

RUEDA, O. (2010) “La imagen sin aditivos”. Artículo en internet: <http://www.espaciointerno.net/index_archivos/Page441.htm> [Consulta: 24/05/2010]

RUEDA, O. (2013). “Autoscopia y nuevos recursos metodológicos en videoterapia”. Comunicación. II Congreso Nacional de Arteterapia FEAPA, Mirada interna, realidad externa, 3, 4 y 5 de Mayo, Alcorcón, Madrid. Disponible en: <<http://videoterapia.wordpress.com/2013/05/04/autoscopia-y-nuevos-recursos-metodologicos-en-videoterapia/>> [Consulta: 20/03/2015]

THE ANIMATION PROJECT. *Transformation Through Technology*. <<http://theanimationproject.org/>> [Consulta: 10/07/2014]

VIDEO ART THERAPY. *Process*. <<http://www.colettehazelwoodjewellery.co.uk/videoarttherapy/PROCESS.html>> [Consulta: 01/07/2014]

VIDEODINAMIZARTE. *Página principal*. <<http://www.videodinamizarte.com/>> [Consulta: 15/07/2014]

b. Bibliografía sobre arte y artes visuales y multimedia.

b1) Libros, tesis doctorales.

ADES, D. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

AMORÓS BLASCO, L. (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Ad Hoc Ensayo. CENDEAC.

ARIETI, S. (1993). *La creatividad. La síntesis mágica*. México: Fondo de Cultura Económica.

ARTAUD, A. (2010). *El cine*. Madrid: Alianza Editorial.



- BARRON, F. (1976). *Personalidad creadora y proceso creativo*. Madrid: Marova.
- BARTOLOMEIS DE, F. (1994). *El color de los pensamientos y de los sentimientos. Nueva experiencia de educación artística*. Barcelona: Octaedro.
- BELJON, J.J. (1993). *Gramática del arte*. Madrid: Celeste.
- BELL, J. (2004). *500 autorretratos*. Barcelona: Phaidon
- BENJAMIN, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- BONNEFON, G. (2003). *Art et lien social. Les pratiques artistiques des personnes handicapées*. París: Desclé de Brouwer.
- BORDES, J. (2004). *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*. Madrid: Cátedra.
- BOSCH, E. y otros (2002). *Hacer plástica. Un proceso de diálogos y situaciones*. Barcelona: Octaedro.
- BOURGEOIS, L. (2002). *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis.
- BRUGAROLAS ALARCÓN, M. (2005). *El cuerpo plural: una renovación de la mirada en el arte actual a través de la danza integrada*. DEA. Tutora: Gema Hoyas Frontera. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- CALABRESE, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- CALAF, R., NAVARRO, A. y SAMANIEGO, J. A. (2000). *Ver y comprender el arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis
- CALLE, S. (2003). *Sophie Calle*. Paris: Editions Xavier Barral.
- CANAL, C. y RAMIRO, R. S. (2005). *Recuperar la Luz*. Madrid: Visión & Transfusión.
- CARDINAL, R. (1992). *Outsider Art*. New York: Praeger.
- CHADWICK, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.
- CHALMERS, F. G. (2003). *Arte, educación y diversidad cultural*. Barcelona: Paidós.
- CHILLIDA, E. (2003). *Elogio del horizonte: Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Destino.
- CREGO, C. (2007). *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada Editores.
- CSIKSZENTMILHAYI, M. (1998). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós



- DOERNER, M., (1999): *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté.
- EISNER, E. W. (1998) *El ojo ilustrado: Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.
- EISNER, E. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2007). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura.
- FRANCASTEL, P. (1990). *La realidad figurativa*. Barcelona: Paidós.
- GADAMER, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Editorial Paidós.
- GAGNEBIN, M. (1999). *Du divan à l'écran. Montages cinématographiques, montages interprétatifs*. Paris: Puf.
- GAU PUDELKO, S. (2003). *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.
- GAUDREAULT, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GHEUDE, M. (1997). *Voir c'est faire: télévision et démocratie*. Ottignies: Quorum.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (1995). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- GOODENOW, J. (2001). *El dibujo infantil*. Madrid: Morata.
- GOODMAN, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- GRANDIS, L. DE (1985). *Teoría y uso del color*. Madrid: Cátedra.
- GREENE, M. (2005). *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona: Graó.
- GROSENICK, U. (2001). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Berlin: Taschen.
- HAYES, C. (1981). *Guía completa de Pintura y Dibujo. Técnicas y materiales*. Madrid: H. Blume.
- HENISCH, H. K. y HENISCH, B. A. (1994). *The photographic Experience 1839-1914. Images and Attitudes*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- HERNÁNDEZ, F. (2007). *Espigadores de la cultura visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro.
- HERRERA, H. (2002). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Planeta.



- HÖCH, H. (1929). *Fotomontagen, Gemälde, Aquarellen*. Colonia: Du Mont buchverlag.
- JASPERS, K. (2001). *Genio artístico y locura*. Barcelona: El Acantilado.
- JONES, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Barcelona: Phaidon.
- JULIUS, A. (2002). *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Destino.
- KANDINSKI, W. (1986). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Seix-Barral.
- KETTENMANN, A. (1992). *Kahlo*. Köln: Taschen.
- KUSPIT, D. (2003). *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal.
- LANDGARTEN, H. B. (1993). *Magazine Photo Collage*. New York: Brunner/Mazel.
- LANGER, S. (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. A. (coord.) (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. (2001). *Geografías de la Mirada. Género, Creación Artística y Representación*. Madrid: CAM, Instituto de Investigaciones Feministas y A. C. Al-Mudayna.
- MATTHEWS, J. (2002). *El arte de la infancia y la adolescencia*. Barcelona: Paidós.
- MIDGLEY, B. (1982). *Guía completa de Escultura, Modelado y Cerámica: Técnicas y materiales*. Madrid: Hermann Blume.
- MOLES, A. (1991). *La imagen. Comunicación funcional*. México: Trillas.
- MURCH, W. (2001). *In the blink of an eye*. New York: Viking.
- NEBRED, D. (2002). *David Nebreda: autorretratos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- NÚÑEZ, M. (2009). *Declaraciones. Exposición Fin*. León: MUSAC.
- PAVEY, D. (1990). *Juegos de expresión plástica*. Barcelona: CEAC.
- PEIRY, I. (1997). *L'Art Brut*. Paris: Flammarion.
- PRINZHORN, H. (1984). *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*. París: Gallimard.
- PULTZ, J. (1995) *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- REDDEMANN, L. (2003). *La imaginación como fuerza creativa*. Barcelona: Herder.
- RODULFO, R. (1999). *Dibujos fuera del papel. De la caricia a la lectoescritura en el niño*. Barcelona:



Paidós.

ROMERO, J. (2009). *El arte como transformación: Mirar con otros ojos. Propuesta didáctica*. Madrid: Eneida.

SMITH, R. (1999). *El manual del artista*. Madrid: H. Blume.

SORÍN ZOCOLSKY, M. (1992). *Creatividad*. Buenos Aires: Labor.

SPECTOR, N. (1995). *Félix González-Torres*. Santiago de Compostela: CGAC.

TOSATTI, B. (2006). *Beautés insensee, Figures et maitres de l'art irregulier*. Milán: Skira.

WALTHER, I. Y METZGER, R. (2001). *Van Gogh, la obra completa: pintura*. Köln: Taschen.

WITTKOWER, R. (1992). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra.

WITTKOWER, R. (1995). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma.

b2) Capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas.

ARDENNE, P. (2004). "Figurar lo humano en el siglo XX" en Cruz Sánchez, P. y Hernández-Navarro M.A. (eds.). *Cartografías del cuerpo*. Murcia: Cendeac.

BREA, J. L. (1999) "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia". *Acción Paralela*, 5, p.2.

HERNÁNDEZ, F. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Educatio Siglo XXI*, 26, p. 85-118.

HOYAS FRONTERA, G. "Percepción táctil e interactividad en la creación artística de realidades virtuales". Artículo en internet: <<http://www.upv.es/intermedia/index.htm>> [Consulta: 10/06/2015]

ORTUÑO, P. (2007) "Tiempos virtuales. El artista en la era telemática". *Encuentros con la expresión. Expresiones desde el ámbito de la formación*, 1, p. 76-78.

b3) Páginas web, artículos en webs.

RTVE. Programa *Metrópolis* 23/01/2015: Juan Luis Moraza. <<http://www.rtve.es/television/20150123/juan-luis-moraza/1085942.shtml>> [Consulta: 01/02/2015]

c. Bibliografía sobre psicología, psicoterapia, crecimiento personal.

c1) Libros, tesis doctorales.



- ÁLVAREZ VILLAR, A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ANZIEU, D. (1993). *El cuerpo en la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI.
- BORJA, G. (2011). *La locura lo cura*. Barcelona: Ediciones La Llave.
- COHEN, G. (1987). *Psicología cognitiva*. Madrid: Alambra.
- CYRULNIK, B. (2001). *La maravilla del dolor. El sentido de la resiliencia*. Barcelona: Granica.
- FIORINI, H. J. (1995). *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Paidós
- FRANKL, V.E. (2001). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- FREUD, S. (2003). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- GONZALEZ, J.L. (1988). *Persuasión subliminal y sus técnicas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JUNG, C.G. (1997). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt.
- JUNG, C.G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- KARLIN, D. y LAINE, T. (1977). *La Raison du plus fou*. Paris : Editions Sociales.
- LACAN, J. (1990). *Seminario XI. (1964). Los cuatro conceptos fundamentales*. Buenos Aires: Paidós.
- LACOSTE, P. (1990). *L'Etrange cas du Professeur M. Psychanalyse à l'écran*. Paris: Gallimard.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J.B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LOWEN, A. (2010). *La experiencia del placer: vivencias corporales, creatividad y bioenergética*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MARINOFF, L. (2001). *Más Platón y menos Prozac*. Madrid: Ediciones B.
- MARQUIER, A. (2000). *La libertad de ser*. Barcelona: Luciérnaga.
- MARRONE, M. (2001). *La teoría del Apego. Un enfoque actual*. Madrid: Psimática.
- MARTÍN, A. (2009). *Manual práctico de psicoterapia gestalt*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- MARTY, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.
- MASLOW, A. H. (1964). *Religions, Values, and Peak Experiences*. Indianapolis: Kappa Delta Pi.
- MASLOW, A. H. (1999). *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós
- MITRY, J. (1986). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.



- MORENO, J.L. (1914): *Einladung zu einer Begegnung*. Viena: Anzengruber Verlag.
- MORENO, J.L. (1983). *Psicología del encuentro*. Madrid: Sociedad de Educación Atenas.
- MORENO, J. L. (1985). *The Autobiography of J. L. Moreno*. Harvard University: Moreno Archives.
- NARANJO, C. (2013). *El viaje interior*. Barcelona: Ediciones La Llave.
- NARANJO, C. (2014). *Gestalt sin fronteras*. Barcelona: Ediciones La Llave.
- PEÑARRUBIA, F. (2008). *Terapia Gestalt. La vía del vacío fértil*. Madrid: Alianza editorial.
- PERLS, F. (1973). *El enfoque gestáltico y testimonios de terapia*. Santiago: Cuatro Vientos.
- PERLS, L. (1994). *Viviendo en los límites*. Valencia: Promolibro.
- PERLS, F. (1998). *Dentro y fuera del tarro de la basura: autobiografía*. Santiago: Cuatro Vientos.
- PERLS, F. (2002). *Sueños y existencia: terapia gestáltica*. Santiago: Cuatro Vientos.
- PICHON-RIVIÈRE, E. (1975). *El Proceso Grupal*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PICHON-RIVIERE, E. (1997). *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social (III)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- REICH, W. (1970). *Reich habla de Freud*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- REICH, W. (1973). *Psicoanálisis y educación*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- RENDUELES, G. (1989). *El manuscrito hallado en Ciempozuelos. Análisis de la historia clínica de Aurora Rodríguez*. Madrid: Endimión.
- ROCHETERIE de la, J. (1995). *La simbología de los sueños, la naturaleza*. México DF: Fata Morgana.
- ROCHETERIE de la, J. (2004). *La simbología de los sueños, el cuerpo humano*. México DF: Fata Morgana.
- ROGERS, C. R. (1972). *El proceso de convertirse en persona*. Madrid: Espasa.
- ROMO, M. (1987). *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- SACKS, O. (2000). *La isla de los ciegos al color*. Barcelona: Anagrama.
- SACKS, O. (2004). *Veo una voz*. Barcelona: Anagrama.
- SACKS, O. (2011). *Los ojos de la mente*. Barcelona: Anagrama.
- SARTRE, J.P (1966). *El Ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- SMUTS, J. (1926): *Holism and Evolution*. Londres: Macmillan And Co.



TISSERON, S. (1995). *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel* Paris : Dunod.

VIGOTSKI, L.S. (1972). *Psicología del Arte*. Barcelona: Barral.

VILASECA, B. (2007): *Encantado de conocerme: Comprende tu personalidad a través del Eneagrama*. Barcelona: Plataforma Editorial.

YÁNEZ CORTÉS, R. (1985). *El concepto psicoanalítico de repetición. Análisis filosófico de la creatividad y la reiteración*. Buenos Aires: Catálogos.

c2) Capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas.

ROGERS, C. (1959). "The essence of psychotherapy: A client-centered view". *Annals of Psychotherapy*, Vol 1, 51-57.

ROUSSEAU, M. (1990). "Essai de compréhension des mécanismes psychologiques mis en jeu dans le G.E.V. [Groupe d'Expression Vidéo]". *Vie Sociale et Traitement*, 13, p.34-36.

c3) Páginas web, artículos en webs.

AKSENUCHUK, R. (2007). *Esquicia de la mirada y pulsión escópica en Lacan*. <<http://observacionesfilosoficas.net/ezquiadelamirada.html>> [Consulta: 16/11/2011]

FILMOTERAPIA. *Qué es filmoterapia*. <<http://www.jaimeburque.com/filmoterapia/index.php>> [Consulta: 21/09/2015]

GESTALT SALUT. *Frases de Fritz Perls*. <<http://www.gestaltsalut.com/2013/05/24/frases-fritz-perls/>> [Consulta: 04/04/2014]

JIDDU KRISHNAMURTI. *Escucharlo todo*. <<http://www.jkrishnamurti.org/es/krishnamurti-teachings/view-daily-quote/20111228.php?t=Escuchar>> [Consulta: 20/03/2015]

PSICOLOGÍA UNR CLÍNICA. *El lugar de la mirada en psicoanálisis*. <<http://psicologiaunrclinicaunoa.blogspot.com.es/2008/10/natali-morales.html>> [Consulta: 20/01/2015]

PSICOMUNDO. *Goce y pulsión escópica. Un esbozo sobre la mirada*. <<http://www.psicomundo.com/mexico/articulos/jurado.htm>> [Consulta: 11/02/2015]

LA VANGUARDIA. *Entrevista Claudio Naranjo*. <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20120117/54244989354/claudio-naranjo-ocupate-del-reino-del-corazon-y-lo-demas-te-llegara.html>> [Consulta: 10/02/2015]



VILLÉN RIVAS, M. (2008). "Filosofía y psicoanálisis". *Revista de Psicoanálisis, Psicoterapia y Salud Mental*, Vol. 1, nº 3, <<http://psi.usal.es/rppsm/pdfn3edicionespecial/psicoanalisis%20aplicado%20a%20la%20filosofia.pdf>> [Consulta: 12/04/2010]

YOGATERAPIA. *Entrevista a Héctor Bazán*. <http://yogaterapia.es/Actividades/Ver-571-Entrevista_A_Hector_Bazan__Una_Mirada_Transpersonal.html> [Consulta: 10/04/2015]

d. Bibliografía sobre estudios visuales.

d1) Libros, tesis doctorales.

ARNHEIM, R. (1980). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza.

ARNHEIM, R. (1981). *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza. 1er. (1954).

ARNHEIM, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.

ARNHEIM, R. (1989). *El poder del centro*. Madrid: Alianza.

AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

AUSTIN, J.L. (1981). *Sentido y Percepción*. Madrid: Tecnos.

BARTHES, R. (2005). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

BARTHES, R. (2011). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BERGER, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

BERGER, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOWER, T. (1984). *El mundo perceptivo del niño*. Madrid: Ediciones Morata.

CHION, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.

DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós.

DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

FRISBY, J.P. (1987). *Del ojo a la visión*. Madrid: Alianza.

GARCÍA FONT, J. (1995). *La magia de la imagen*. Barcelona: Colección Aurum.



- GLASER, B., & STRAUSS, A. (1967) *The discovery of grounded theory. Strategic for qualitative research*. Nueva York: Aldine
- GOLDSTEIN, K. (1989). *Sensación y Percepción*. Madrid: Ed. Debate.
- GOMBRICH, E. (1982). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. (1982). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KANITZSA, G. (1986). *Gramática de la visión*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- MERLEAU-PONTY, M. (1980). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones 62.
- MERLEAU-PONTY, M. (1985). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- ROCK, I. (1985). *La percepción*. Barcelona: Prensa científica.
- ROMÁN, A. (2004). *Ensayos de la Mirada*. Madrid: Estudio Eurolaser.
- ROSCH, I. (1986). *La percepción*. Madrid: Prensa Científica. Labor.
- SANZ, J.C. (2004). *El libro de la imagen*. Madrid: Alianza Editorial.
- TISSERON, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- TISSERON, S. (2002). *Les Bienfaits des images*. Paris : Odile Jacob.
- VILLAFAÑE, J. (1992). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

d2) Capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas.

- DELEUZE, G. (1999). “¿Qué es un dispositivo?” en Deleuze, G., Glucksmann, A., Frank, M., Balbier, E. y Otros. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, p. 55-163
- GUASCH, A. (2005). “Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales” en Brea, J.L. (coord.) *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, p. 59-74
- GUBERN, R. (2007). “La imagen y sus laberintos”. *Con-Ciencia Social*, 11, p. 79-97.
- HOFFMAN, D. (2011). “The construction of visual reality” en Blom, J.D. y Sommer I.(Eds.). *Hallucination: Research and Practice*. Berlin: Springer Verlag, p. 7-15.



d3) Páginas web, artículos en webs.

BREA, J.L. (2009). “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. Artículo en internet: <<http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>> [Consulta: 12/04/2015]

CLARÍN. *Todo depende del cerebro con que se mira el mundo de Facundo Maes.* <http://www.clarin.com/zona/depende-cerebro-mira-mundo_0_653334761.html> [Consulta:15/05/2015]

EL PAÍS. *El arte de la mirada de Gustavo Martín Garzo.* <http://elpais.com/elpais/2014/04/04/opinion/1396630227_365212.html> [Consulta: 31/01/2015]

HOFFMAN, D. (2010). “Human vision as a reality engine”. Artículo en internet: <<http://www.cogsci.uci.edu/~ddhoff/HoffmanFABBS.pdf>> [Consulta: 10/07/2015]

UNIVERSITAT DE BARCELONA. *Psicología de la percepción visual (asignatura).* <<http://www.ub.edu/pa1/node/16>> [Consulta: 25/04/2015]

e. Bibliografía general.

e1) Libros, tesis doctorales.

AINSCOW, M. (2001). *Necesidades especiales en el aula. Guía para la formación del profesorado.* Madrid: Narcea.

ARANDA RENDRUELLO, R. (2002). *Educación Especial.* Madrid: Pearson.

ARGULLOL, R. (2000). *La atracción del abismo.* Barcelona: Ediciones Destino.

ASTI VERA, A. (1972). *Metodología de la investigación.* Madrid: Cincel.

BACHELARD, G. (1975). *Poética del espacio.* México: Fondo de Cultura Económica.

BARICCO, A. (2003). *Océano mar.* Barcelona: Anagrama.

BAUBY, J.D. (2008). *La escafandra y la mariposa.* Barcelona: Ed. Bronce

BERGMAN, I. (1992). *Las mejores intenciones.* Barcelona: Tusquets.

BRENNONT, P. (2000). *El genio y la locura.* Madrid: Biblioteca Punto de Lectura.

BRUNER, J. (1999). *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia.* Barcelona: Gedisa.

CAILLOIS, R. (1980). *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo.* México: FCE

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (2007). *Diccionario de los símbolos.* Barcelona: Herder.



- CIORAN, E. M. (2003). *La caída en el tiempo*. Barcelona : Tusquets.
- CLAIR, J. (1999). *Elogio de lo visible: fundamentos imaginarios de la ciencia*. Barcelona: Seix Barral.
- COFFEY, A. Y ATKINSON, P. (2005). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos: Estrategias complementarias de investigación*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- CYRULNIK, B. (2002). *Los patitos feos*. Barcelona: Gedisa.
- DAMASIO, A. (2004). *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Crítica.
- DEFAUX, G. (1982): *Un cannibale en haut de chausses: Montaigne, la différence et la logique de l'identité*. París: Modern Language. p. 955.
- DEBORD, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DESCARTES, R. (2005). *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf.
- ECO, U. (2001) *¿Cómo se hace una tesis?*. Barcelona: Gedisa editorial.
- FOUCAULT, M. (1987). *El uso de los placeres. Historia de la sexualidad 2*. Madrid-México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- GALEANO, E. (1993). *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI.
- GOFFMAN, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C., BAPTISTA LUCIO, P. (2006) *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.
- HESS, C. y HESS-CABALZAR, A. (2008). *Medicina Humana – Un arte inteligente de curar*. Barcelona: ISPA.
- HUXLEY, A. (2010). *La filosofía perenne*. Barcelona: Edhasa.
- IGARTUA, J. (2007). *Persuasión narrativa: El papel de la identificación con los personajes a través de las culturas*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- MELICH, J. C., PALOU, J. y otros (2001). *Responder del otro. Reflexiones y experiencias para educar en los valores éticos*. Madrid: Síntesis.
- MÈLICH J. C. (2004). *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós.
- NIETZSCHE, F. (1972). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- ORWELL, G. (2003). *1984*. Barcelona: Destino.
- PANIEGO, J. A, y LLOPIS, C. (1994). *Educación para la solidaridad*. Madrid: CCS.



- RODARI, G. (1976). *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Reforma de la Escuela.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S. (2008). *La investigación y la tesis doctoral en Bellas Artes*. Valencia: Editorial de la UPV.
- ROJAS MIX, M. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SONTAG, S. (1980). *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik.
- SONTAG, S. (1987). *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa.
- SONTAG, S. (2008). *Reborn: Journals and notebooks 1947-1963*. New York : Farrar Straus & Giroux.
- STAKE, R. (1998) *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- VIRILIO, P. (1998). *La máquina de la visión*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- WEIL, S. (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Editorial Trotta.
- WINNICOTT, D. W. (1996). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.

e2) Capítulos de libros, artículos, catálogos, revistas.

SALAS, M.E. (2006). “La falacia del todo. Claves para la crítica del holismo metodológico en las ciencias sociales y jurídicas”. *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, 10, p. 33-52.

e3) Páginas web, artículos en webs.

A TRIBUTE TO THE OFFICIAL DOGME 95. *The vow of chastity*. <<http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>> [Consulta: 19/04/2015]

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Búsqueda: Arte*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=arte>> [Consulta: 26/05/2014]

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Búsqueda: Holismo*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=holismo>> [Consulta: 20/02/2015]

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Búsqueda: Percepción*. <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=percepción> [Consulta: 10/10/2011]

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Búsqueda: Terapia*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=terapia>> [Consulta: 26/05/2014]



Otras fuentes documentales

Películas.

“La escafandra y la mariposa”. Dir. Julian Schnabel. 2007. Pathé Renn Productions / France 3 Cinéma. 112’.

“¿Qué tienes debajo del sombrero?”. Dir. Lola Barrera e Iñaki Peñafiel. 2006. Alicia Produce. 115’.

“El cisne negro”. Dir. Darren Aronofsky. 2010. Fox Searchlight Pictures. 109’.

“El hombre elefante”. Dir. David Lynch. 1980. Paramount Pictures. 125’.

“El revés del tapiz de la locura”. Dir. AdrianaLeira, 2008. Zavur.Films. 56’.

“La naranja mecánica”. Dir. Stanley Kubrick. 1971. Warner Bros Pictures / Stanley Kubrick Prod. 137’.

“Los idiotas”. Dir. Lars Von Trier. 2008. Zentropa Entertainments2 / APS / DR TV / La sept Cinema / Argos Film Produktie / Liberatos Productions S.A.R.L. 117’.

“Mi pie izquierdo”. Dir. Jim Sheridan. 1989. Granada Film / Noel Pearson Productions. 103’.

“Oasis”. Dir. Lee Chang-Dong, 2002. UniKorea Pictures. 132’.

“Yo soy Sam”. Dir. Jessie Nelson. 2001. New Line Cinema. 132’.

“Yo, también”. Dir. Álvaro Pastor y Antonio Naharro. 2009. Alicia Produce / Promico Imagen. 103’.

Vídeos / vídeo-seminarios

ARNTZ, W. CHASSE, B. y VICENTE, M. (2004) “¿Y tú que sabes? Dentro de la madriguera.” en <<http://vimeo.com/18002337>> [Consulta: 10/09/2015]

COHEN, J. (1998). “Catharsis: A video seminar” en <<http://tiger.colorado.college.edu/>> [Consulta: 03/07/2014]

EHINGER, J. y MOSINSKI, B. (2013). “AATA Exquisite Corpse Video Workshop” en <<https://vimeo.com/63215066>> [Consulta: 02/09/2015]

MOSINSKI, B. “Art Psychotherapy Channel” en <<https://www.youtube.com/user/artpsych1>> [Consulta: 11/06/2015]

PERLS, F. (1970). “El sueño de Madeline” en <<https://www.youtube.com/watch?v=Hpa0XAKXsiY>> [Consulta: 29/08/2015]



VVAA (2015). “Video and filmmaking as psychotherapy trailer” en <www.filmandvideobasedtherapy.com> [Consulta: 20/09/2015]

Conferencias y pósters en congresos

MAMPASO, A., RUEDA, O., PÉREZ, I. Y MORALES, M. (2010). “Aplicaciones audiovisuales en terapia”, Póster I Congreso Nacional de Arteterapia (FEAPA), Las voces de la profesión y sus campos de intervención, 26, 27 y 28 de Marzo. Girona.

MONSEGUR DE LA TORRE, Teresa. Danza Movimiento Terapia. En: *II Congreso Nacional de Terapias Artístico Creativas* . (Zaragoza, octubre 2012)

Índice de ilustraciones.

Imagen 1. Fotograma de “Silencio”. Nerea Rodríguez. Pieza Audiovisual. 2005.

Imagen 2. “Le règles du jeu” (3 fotogramas). Nerea Rodríguez. Pieza Audiovisual. 2007.

Imagen 3. Fotograma película “La escafandra y la mariposa”. Julian Schnabel. 2007. Fuente: <http://www.cine5x.com/peliculas_la_escafandra_y_la_mariposa_5> [Consulta: 09/05/10]

Imagen 4. “Equilibrio”. Hannah Hoch. Fotocollage. 1925. Fuente: <http://www.all-art.org/art_20th_century/hoch1.html> [Consulta: 18/01/15]

Imagen 5. “Fotomontaje de la colección : “A partir de un museo etnográfico “”. Fotocollage. 1927. Fuente: <http://www.all-art.org/art_20th_century/hoch1.html> [Consulta: 18/01/15]

Imagen 6. “La columna rota”. Frida Kahlo. Óleo sobre lienzo. 1944. Fuente: <http://laberintosdelarte.blogspot.com.es/2015_04_01_archive.html> [Consulta:15/06/15]

Imagen 7. “Amantes”. Félix-González-Torres. 1998. Fuente: <<http://www.revistacodigo.com/amor-en-el-arte-5-proyectos/>>[Consulta: 09/05/15]

Imagen 8. “Untitled (Para un hombre en uniforme)”. Félix-González-Torres. 1991. Fuente: <<https://losmediospelosargentinos.wordpress.com/2008/10/17/felix-gonzalez-torres-en-el-malba-%C2%BFel-arte-es-de-quien-lo-compra/>> [Consulta: 09/05/15]

Imagen 9. “Cuchillos”. David Nebreda. Fotografía a color. 2007. Fuente: <http://jorgegarcia-arte.blogspot.com.es/2010_03_21_archive.html> [Consulta:19/04/15]

Imagen 10. “Les dormeurs” (detalle). Sophie Calle. Instalación. 1979. Fuente: <<https://lacaastro.wordpress.com/2010/04/29/sophie-calle-durmientes/>> [Consulta: 23/07/15]

Imagen 11. “Prenez soin de vous” (detalle). Sophie Calle. Instalación. 2007. Fuente: <<http://pictify.saatchigallery.com/192524/sophie-calle-prenez-soin-de-vous-video-wall-and-portraits-2007>> [Consulta: 12/09/15]

Imagen 12. “Louise Bourgeois” Annie Leibovitz. Fotografía b/n. 1982. Fuente: <<https://sammyrugg.wordpress.com/2012/06/08/annie-leibovitz-portrait-analysis/>> [Consulta: 03/06/15]

Imagen 13. “Vio”. Nerea Rodríguez. 2010. Fotograma de vídeo del proyecto: “Historias personales. Doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen-vídeo”.

Imagen 14. “Chicho”. 2010. Fotograma de vídeo del proyecto: “Historias personales. Doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen-vídeo”. Nerea Rodríguez.

Imagen 15. “Mat”. 2010. Fotograma de vídeo del proyecto: “Historias personales. Doble mirada de



la parálisis cerebral a través de la imagen-vídeo”. Nerea Rodríguez.

Imagen 16. “Avo”. 2010. Fotograma de vídeo del proyecto: “Historias personales. Doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen-vídeo”. Nerea Rodríguez.

Imagen 17. “Isa”. 2010. Fotograma de vídeo del proyecto: “Historias personales. Doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen-vídeo”. Nerea Rodríguez.

Imagen 18. “Jota”. 2010. Fotograma de vídeo del proyecto: “Historias personales. Doble mirada de la parálisis cerebral a través de la imagen-vídeo”. Nerea Rodríguez.

Imagen 19. Fotogramas de vídeo sesión 3 con Claudia. 2011.

Imagen 20. Fotograma de vídeo sesión 2 con Claudia. 2011.

Imagen 21. Fotograma de vídeo sesión 3 con Claudia. 2011.

Imagen 22. Taller “Juego de roles”. Fotograma de vídeo. 2012.

Imagen 23. Taller “Teléfono estropeado”. 2013. Fotografía de Anais Pineda.

Imagen 24. Taller “Teléfono estropeado”. 2013. Fotografías de Anais Pineda.

Imagen 25. Taller “El paisaje te devuelve la mirada”. 2013. Fotografías de Nerea Rodríguez.