

**Ponències III ENCONTRE INTERNACIONAL  
DE FILM DE DANSA I LGTB  
(Jesús Pobre, Alacant)**

**Ponencias III ENCUENTRO INTERNACIONAL  
DE FILM DE DANZA Y LGTB  
(Jesús Pobre, Alicante)**

Mikail Karaali  
Juan Bernardo Pineda  
Virgilia Antón  
Anna Perles  
Zeus Serrano





**Ponències III ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE  
DANSA I LGTB  
(Jesús Pobre, Alacant)**

**Ponencias III ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE  
DANZA Y LGTB  
(Jesús Pobre, Alicante)**

Mikail Karaali  
Juan Bernardo Pineda  
Virgilia Antón  
Anna Perles  
Zeus Serrano

© Mikail Karaali  
© Juan Bernardo Pineda  
© Virgilia Antón  
© Anna Perles  
© Zeus Serrano

Edita/coordina: Juan Bernardo Pineda

Foto portada: Mili Sánchez

Imágenes correspondientes a Daniela Hlavsova, Diana Femenia y Tony Montesinos.

Patrocinado por: EATIM de Jesús Pobre, Centre Coreogràfic de Dénia y Diputación de Alicante

Colabora: Riurau Film Festival, Ajuntament de Dénia y Conseil International de la Danse UNESCO

ISBN: 978-84-944506-0-0

Dipósito Legal: A -

Imprime: Imprenta Botella, s.l. - Xàbia

**Ponències III ENCONTRE INTERNACIONAL  
DE FILM DE DANSA I LGTB  
(Jesús Pobre, Alacant)**

**Ponencias III ENCUENTRO INTERNACIONAL  
DE FILM DE DANZA Y LGTB  
(Jesús Pobre, Alicante)**

3 de septiembre de 2016  
Salón de Plenos  
EATIM de la Junta Veïnal de Jesús Pobre

La configuració del cinema clàssic que es va establir durant les dues primeres dècades del segle XX, va estar basada en l'experimentació sobre el comportament del cos humà en moviment, a l'hora de representar-lo mitjançant la dansa, la imatge en moviment i l'us de l'el·lipse.

El cinema d'avui, ens presenta la seua ambivalència mediatra, en observar com homes i dones dins del context espai/temporal de la representació cinematogràfica manifesten un comportament entre antagonistes, que es percep en tot l'entorn bio-sociocultural i polític de la societat nostra: del sistema oligàrquic al democràtic, del cooperatiu a l'autarquia, de la igualtat de gènere i la llibertat emocional al roll convencional entre homes i dones, de la tradició cultural a la fusió multicultural d'allò biològic a lo patològic i de l'amor a la guerra.

El RIURAU FILM FESTIVAL des de la seua seu a Jesús Pobre, manifesta un compromís de continuïtat cap a la contemporaneïtat cultural, on el cinema una vegada més, ens ajuda a alfabetitzar-nos en la difícil comprensió emocional de la integració entre lo local/rural i lo global/metropolitat.

*La configuración del cine clásico que se estableció durante las dos primeras décadas del siglo XX, estuvo basada en la experimentación sobre el comportamiento del cuerpo humano en movimiento, a la hora de representarlo mediante la danza, la imagen en movimiento y el uso de la elipsis.*

*El cine de hoy, nos presenta su ambivalencia mediadora, al observar como hombres y mujeres dentro del contexto espacio/temporal de la representación cinematográfica manifiestan un comportamiento entre antagonistas, que se percibe en todo el entorno bio-sociocultural y político de nuestra sociedad: del sistema oligárquico al democrático, de lo cooperativo a la autarquía, de la igualdad de género y la libertad emocional al roll convencional entre hombres y mujeres, de la tradición cultural a la fusión multicultural, de lo biológico a lo patológico y del amor a la guerra.*

*Desde su sede en Jesús Pobre, el RIURAU FILM FESTIVAL manifiesta un compromiso de continuidad hacia la contemporaneidad cultural, donde el cine una vez más, nos ayuda a alfabetizarnos en la difícil comprensión emocional de la integración entre lo local/rural y lo global/metropolitano.*





## Aproximaciones entre Oriente y Occidente sobre la representación del giro del bailarín a través de la imagen en movimiento y el sonido

MIKAIL KARAALI Y JUAN BERNARDO PINEDA

En el contexto occidental y oriental de la realización cinematográfica, la representación de la pirueta o el giro del bailarín se convierte en virtuosismo por dos razones: la primera por influencia de la convención instaurada desde el ámbito de la práctica de la danza, y la segunda porque este paso de danza se va a convertir en el recurso más fácil y utilizado por los realizadores a la hora de unir mediante el montaje, un plano del cuerpo en movimiento con otro plano distinto del mismo movimiento. La razón principal de usar la pirueta o el giro como recurso de continuidad y dinamismo rítmico en la narración fílmica de una coreografía, radica en su fácil comprensión cinestésica, por parte de quienes carecen de un bagaje dancístico y necesitan recursos que les permitan una operatividad de montaje espectacular.<sup>1</sup> En cuanto a la facilidad en ejecutar esta operación de montaje a través de un paso de danza, corresponde fundamentalmente a la velocidad intrínseca del propio giro, su sencilla conformación corpórea y su no traslación en el espacio, de manera que la unión por corte de dos planos con distinto *raccord* de ese giro, encajen perfectamente sin necesitar un cálculo exhaustivo para su unión.

---

1.- El efecto visual y cinestésico que genera la fuerza centrífuga del giro de la pirueta en el espectador actúa como un efecto especial cinematográfico. Por otra parte no debemos olvidar que la pirueta fue inventada y perfeccionada por los bailarines masculinos del ballet prerromántico en Occidente, definiéndose como un paso virtuoso del bailarín. La pirueta se realiza mediante un primer impulso que el bailarín canalizará en una fuerza centrífuga a partir de concentrar todo el soporte del peso del cuerpo sobre una sola pierna, permitiéndole así el giro de todo el cuerpo en equilibrio sobre los dedos del pie de base. La pirueta en el bailarín convencional puede ser considerada como uno de los pasos que muestran el máximo apogeo de la danza. Pineda Pérez, Juan Bernardo (2008). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. València: Ed. Universidad Politècnica de Valencia, p. 284

Stanley Donen en su film *Bodas reales* (1951) cuyo bailarín es Fred Astaire, y por otro lado, Liliana Cavani en su film *Portero de noche* (1974), junto a muchísimos más directores del siglo XX y principios del XXI,<sup>2</sup> utilizaron el mismo recurso del giro mediante el montaje, para dar dinamismo y continuidad espectacular a las coreografías filmadas. Intervenir cinematográficamente sobre un giro o una pirueta de un bailarín, le permite al realizador un gran margen de error de *raccord*, es decir, el movimiento del giro ofrece el mismo comportamiento en todos los planos en los que aparece filmado, además, su movimiento es centrífugo o centrípido, rápido y no se traslada en el espacio, de ahí, su popularidad en cuanto a lo fácil que supone utilizarlo. Con este análisis queremos plasmar la necesidad de generar en el ámbito profesional de la realización cinematográfica, un interés basado en la adquisición de conocimientos espacio/temporales respecto a como usar el cuerpo y la imagen. No olvidemos que en 1896 la danza moderna (Loïe Fuller) y el cine (Edison) vieron la luz en movimiento de manera conjunta en el Music Hall de Koster y Bial, en Nueva York. Establecer un diálogo e intercambio de conocimientos sobre los intervalos espacio/temporales a la hora de utilizar la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del cine y la danza, supondría un enriquecimiento mutuo, así como, un mayor espectro en algunas definiciones que son cruciales en el lenguaje de la imagen en movimiento: el uso de la fragmentación. Al respecto, Vicente Sánchez-Biosca, comenta en su libro *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* que:

*“El título de este libro presupone que la fragmentación es un signo*

---

2.- Altman, Robert. *The Company* (2003), Clair, René. *Entr'acte* (1924), Daldry, Stephen. *Billy Elliot* (2000), Forman, Milos. *Hair* (1979), Fosse, Bob. *All that jazz* (1979), Greenaway, Peter. *Rosa* (1992), Kelly, Gene y Donen, Stanley. *Cantando bajo la lluvia* (1952), Lars von Trier. *Bailando en la oscuridad* (2000), Leonard, Robert Z. *El Gran Ziegfield* (1957), Lock, Édouard. *Amelia* (2003), Marshall, Rob. *Chicago* (2002), Meddin, Guy. *Drácula: pages from vigin's diary* (2002), Mehta, Deepa. *Bollywood, Hollywood* (2002), Moroder, Giorgio. *Flashdance* (1983), Potter, H.C. *Al fin solos* (1941), Powell, M. y Pressburguer, E. *Las zapatillas rojas* (1948), Ross, Herbert. *Dinero caído del cielo* (1981).

*de nuestros tiempos y , en particular, de sus formas culturales.”<sup>3</sup>*

Este autor, en su libro nos habla del cuerpo como uno de los ámbitos donde la fragmentación es utilizada dentro de las producciones audiovisuales actuales. Para Sánchez-Biosca la fragmentación del cuerpo corresponde a anatomías despedazadas, enfermedades, cuerpos esparcidos y mutilados, así como sacrificios del cuerpo y películas pornográficas, donde el acto sexual es concretizado en planos detalle de los genitales. Consideramos que este autor no contempla la fragmentación del cuerpo en la imagen de la misma manera como la estamos abordando dentro de este trabajo. De hecho, el interés que nos han suscitado sus observaciones, nos confirman la desinformación desde el ámbito audiovisual sobre la experiencia dancística en cuanto a su aportación sobre la fragmentación del cuerpo en la imagen filmica, sobretodo en lo referente a su ampliación operativa, cinética y física, la cual concretiza la técnica cinematográfica sobre como representar la imagen del cuerpo en movimiento. No debemos olvidar, que a parte de todos los estudios desarrollados sobre las relaciones audiovisuales y cinéticas entre el cine y la danza, ya en el s. XV, los coreógrafos fragmentaban los pasos porque eran conscientes de la limitación que conlleva la frontalidad del espacio escénico a la hora de ofrecer todos los puntos de vista posibles del cuerpo y sus movimientos al espectador. Por anecdótico que pueda parecer, no hay que desestimar que si los bailarines han sabido reconducir su trabajo coreográfico a través de la imagen en movimiento, ha sido también a causa de que en las academias y salones de ensayos, sus paredes estaban recubiertas por espejos, que han sido utilizados por todos ellos para componer los pasos y las coreografías, ya que muchas veces estos espejos tenían como objeto dar al bailarín toda la información posible sobre los múltiples puntos de vista, en cuanto a distancia y situación de sus movimientos, pasos y encadenamientos.

---

3.- Sanchez-Biosca, Vicente. "Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión.". Nº. 11, 1995, València: Ediciones Textos Filmoteca, p. 11

El giro del bailarín, es posiblemente la figura de danza más importante y popular, por encontrarse en casi todas las formas de danza existentes en todo el mundo, y donde la mayoría de niños lo usan en sus juegos. En Oriente Medio, existen dos tipos de danza que usan el giro como paso de danza fundamental. La primera es la “Sema”, conocida como danza derviche en el mundo occidental, y la segunda es el “Dabke”. Estos dos tipos de danza construidas sobre el giro, presentan una gran importancia por su poder de transferibilidad dentro del contexto de las artes escénicas y cinematográficas. Es decir, técnicamente poseen la capacidad de sobrepasar los límites del contexto audiovisual.

Centrándonos en la danza “Sema” o danza derviche, ésta consiste en un giro que el bailarín ejecuta sobre su propio eje y que significa escuchar, escuchar la música y también la música que se escucha:

*“Cuando giran abren sus brazos a dos lados y miran a sus dedos para no perder el equilibrio, a veces, cierran los ojos, aunque en la escena se acercan entre sí, nunca chocan, cuando se acaba la música se quedan donde están, no cambian sus lugares y nunca hacen un paso falso”<sup>4</sup>*

Esta danza filosóficamente esta construida con la idea de escuchar a dios, al universo, al mundo, a la naturaleza y a su vez a la música. De ahí, que cuando observamos una representación de la danza “Sema”, nos obliga a concretar la audición desde la influencia del giro. Por eso, como oyentes, para escuchar a través del movimiento, la mejor manera sería como se oye por el bailarín. Este detalle especializa al danzante girovago del “Sema” mediante su experiencia mística. Aunque a primera vista la danza “Sema” aparenta una danza coreográficamente limitada por estar basada solo sobre un giro, realmente, posee una riqueza visual y auditiva, además de la responsabilidad en hacer sentir y transferir al público la experiencia espiritual del bailarín. De ahí, podríamos

---

4.- De Thevenot, Jean (1978) *Turquia en 1655-1656*. Istanbul: Ed. Keryan Kitapçılık Basin Sanary & Ticaret A. S., p. 135.

decir, que para filmar un espectáculo de “*Sema*”, es necesario saber manejar la espiritualidad y poder plasmarla después desde la tecnología moderna.

En el año 1927 se realizaron los primeros experimentos a la hora de desarrollar sonido desde la tecnología estéreo, y aunque en adelante se continuó en avanzar hacia una mejor tecnología de la audición, solamente se consiguió variaciones del estéreo. Una danza construida sobre el giro de manera auditiva, requiere una técnica mas desarrollada que el estéreo o sus variaciones. Hoy en día la tecnología de la audición nos ofrece oportunidades de capturar la voz en una calidad muy alta. Sin embargo, un trabajo como el “*Sema*” requiere una grabación sonora móvil y multiperspectiva, porque como decíamos antes, visualmente no se puede separar la continuidad del giro desde el sonido, ya que el “*Sema*”, es también la danza del sonido en movimiento.

El ritmo de la música tiene la función de crear la relación entre el cuerpo y el movimiento; en los bailes o danzas que utilizan el 4/4 y 2/4, ejemplos de los ritmos más conocidos por las danzas de occidente, se nos presentan como ritmos con una forma simétrica a diferencia de los ritmos 5/8, 7/8, 9/8 o 15/8 más utilizados en oriente. Bajo un punto de vista musical, el giro abre una ventana a la hora de pensar la música respecto al movimiento, mucho mas que los pasos contables que desempeñan en conjunto una traslación en el espacio de representación. Si nos parásemos a pensar sobre las formas rítmicas desde ejemplos de las formas geométricas como el cuadrado o el triangulo, etc..., el círculo sería la forma del “*Sema*”, porque como decíamos, la influencia visual del movimiento que crea el giro, lleva un sentimiento de continuidad, y para obtener esto dentro de la música, nos obliga a aprovechar la forma de la melodía más que la del ritmo. Cuando observamos las músicas del “*Sema*” se aprecia claramente una forma melódica espiral de notas largas.

El instrumento principal de la música “*Sema*” es el “*ney*”, un instrumento de viento, que no se puede tocar desde un estilo fuerte, de ahí, que nunca se corta la continuidad de la melodía y tampoco del movimiento. En el libro de Mevlana Celaleddin Rumi (que es el creador de la filosofía sufí y del cual dicen que fue

la primera persona en realizar esta danza), este instrumento tiene un rol espiritual, y sobre el “ney” el mismo escribió que:

*“es el instrumento del amor porque ha llegado al fuego del amor, tu voz es la voz del amor y tienes que sonar como el amor”*<sup>5</sup>

Las vibraciones en las notas del “ney”, tienen otra influencia que no se observa mucho en otros tipos de danzas, como es su compatibilidad sensual con la falda del derviche. La ropa del bailarín de “Sema” comprende una camiseta blanca con una falda también, blanca, larga y muy acampanada por abajo, cuando gira el bailarín en su propio eje, la fuerza centrífuga hace abrir la falda y ésta al tener peso en sus bajos, crea hondas que se expanden alrededor del bailarín, creando una fluctuación que se refleja con los vibratos del viento del “ney”, *generando* una técnica única, respecto a la relación entre la música la danza y la imagen (la cual sin tener nada que ver, nos recuerda a la obra de la artista interdisciplinaria Loïe Fuller, cuando su obra se convertía en proyector, pantalla y la propia imagen en movimiento).

Por ello, para poder trasladar la impronta espiritual del giro que vemos en la danza “Sema” al mundo moderno de las artes audiovisuales, el “Sema” nos obliga a pensar otra vez sobre el lenguaje audiovisual que vamos a utilizar, por lo que será necesario crear nuevos puentes entre la música, el movimiento, la escena e incluso el vestuario de manera que pueda evocarnos el reino de los cielos que persigue la danza “Sema”.

---

5.- Rumi, Mevlana Celaleddin (1943). *Divan-ı Kebir*. Istanbul: ED. Remzi Kitabevi,p. 446

## **Bibliografía/Bibliography**

—De Thevenot, Jean (1978) *Turquia en 1655-1656*. Istanbul: Ed. Keryan Kitapçılık Basın Sanary & Ticaret A. S.

—Pineda Pérez, Juan Bernardo (2008). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. València: Ed. Universidad Politécnica de Valencia.

—Rumi, (1943). *Divan-ı Kebir*. Istanbul: ED. Remzi Kitabevi.

—Sanchez-Biosca, Vicente. “Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión.”. N°. 11, 1995, València: Ediciones Textos Filmoteca.

## Eastern and Western Approaches towards the dancer's twirl through the moving picture and sound.

MIKAIL KARAALI Y JUAN BERNARDO PINEDA

In the western and eastern context of film making, the performance of the pirouette or the dancer's twirl becomes virtuosity due to two reasons: the first one by the influence of the established convention from the practice of dance field, and the second one because this dance step is going to become the easiest and most used resource by film makers when a moving body shot has to be linked to a different shot of the same movement by means of the editing. The main reason for using the pirouette or the twirl as a continuity and rhythm dynamism resource in the film narration of a choreography, lies in its easy kinesthetic comprehension, by those who lack a dancing background and need resources which permit a spectacular editing functionality.<sup>1</sup> Regarding the ease in performing this editing operation by means of a dancing step, it mainly matches the inherent speed of the twirl itself, its simple body composition and its non-movement in space, so the cut-combining of two shots with a different raccord of that twirl, match perfectly without the need of an exhaustive estimate for their joint. For example, the dancers Fred Astaire in the Stanley Donen film *Royal Wedding* (1951) and Liliana Cavani in her film *Il Portiere di notte* (1974), together with many other

---

1.- The kinesthetic and visual effect for the spectator which is created by the centrifugal force of the twirl when the pirouette is performed, behaves as a film special effect. On the other side, we mustn't forget the pirouette was invented and improved by Western pre-romantic male ballet dancers, being defined as a dancer's virtuous step. The pirouette is performed by means of a first impulse the dancer will direct into a centrifugal force by concentrating the whole support of the body weight on only one leg, allowing in this way the twirl of the whole body to balance on the base foot toes. For a conventional dancer, the pirouette can be considered as one of the steps which show the highest apogee in dancing. Pineda Pérez, Juan Bernardo (2008). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. València: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, p.284



film directors from the XX century and beginnings of the XXI<sup>2</sup>, used the same twirl resource by means of editing, in order to give dynamism and spectacular continuity to filmed choreographies. Cinematically, a dancer twirl or pirouette, allows the film maker to work with a wide *raccord* margin of error, that is to say, the twirl movement offers the same performance in all those shots where it appears. Besides this, its movement is centrifugal and centripetal, fast and it doesn't move in space, so this is the reason for its popularity as it's so easy to use. With this analysis we want to embody the need to create an interest based on the acquisition of space-time knowledge about how to use the body and the image in a professional field.

Let's not forget that in 1896 modern dance (Loïe Fuller) and cinema (Edison) saw the light in movement in a combined way at the Koster and Bial Music Hall, New York. Setting up a dialogue and knowledge sharing about space-time intervals when having to use the fragmentation of the moving body in cinema and dancing, would suppose a mutual enrichment, as well as a wider spectrum in some definitions which are essential in the language of moving image: the use of the fragmentation. Thereon, Vicente Sánchez-Biosca, remarks the following in his book *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (*A culture of fragmentation: Pastiche, story and body in cinema and television*):

*“The title of this book assumes that fragmentation is a sign of our times and, in particular, of its cultural shapes”<sup>3</sup>*

---

2.- Altman, Robert. *The Company* (2003), Clair, René, *Entr'acte* (1924), Daldry, Stephen, Billy Elliot (2000), forman, Milos. *Hair* (1979), Fosse, Bob. *All that jazz* (1979), Greenaway, Peter. *Rosa* (1992), Kelly, Gene y Donen, Stanley. *Cantando bajo la lluvia* (1952), Lars von Trier. *Bailando en la oscuridad* (2000), Leonard, Robert Z. *El Gran Ziegfield* (1957), Lock, Édouard. *Amelia* (2003), Marshall, Rob. *Chicago* (2002), Meddin, Guy. *Drácula*: pages from vigin's diary.

3.- Sanchez-Biosca, Vicente: *“Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. N.11, 1995, València: Ediciones Textos Fílmoteca, p.11.

In his book, this author tells us about the body as one of the fields where fragmentation is used in current audiovisual productions. For Sánchez-Biosca, fragmentation of the body deals with anatomies which are ripped into pieces, illnesses, mutilated and scattered bodies, as well as sacrifices of the body and porn movies, where the sex act is concretized in detailed shots of the genitals. We consider this author doesn't take into account the fragmentation of the body in an image the same way we do in this report. In fact, the interest his observations have aroused in us, confirm the misinformation from the audiovisual field about the dancing experience regarding his contribution on the fragmentation of the body in the film image, above all for what is related to its functional, physical and kinetic expansion, which specifies the filming technic when representing the image of the moving body. We mustn't forget that, apart from all the elaborated studies about the kinetic and audiovisual relations between cinema and dance, already in XV century, choreographers used to fragment the steps because they were aware of the restriction entailed by the stage space frontal take when they had to show all the different and possible points of view of the body together with its movements to the audience. Although it can seem anecdotal, we don't have to dismiss that if dancers have managed to lead back their choreographic work through the moving image, it has also been because of in academies and rehearsal halls, their walls were covered in mirrors which have been used by all of them in order to compose the steps and choreographies, since many times these mirrors have as a target, given the dancer as much information as possible about the multifarious points of view, regarding the distance and situations of his movements, steps and linkage.

The dancer's twirl is, possibly, the most important and popular dancing figure, due to it is foundation in almost all the different dance types existing in the whole world, and also used by most of the children in their games. In the Middle East, there are two different types of dance which use the twirl as an essential dancing step. The first one is "*Sema*", known as derviche dancing in the western world, and the second one is "*Dabke*". These two types of dance, built on the twirl, show a great importance because

of its transferability power within the cinematic and performing arts context. That is to say that, technically, they have the capacity to exceed the audiovisual context limits. If we focus on “Sema” or derviche dancing, this one consists of a twirl the dancer performs on his own axes and this means *to listen, listening to the music and also the music which is listened to*.

*“When they twirl, they open their arms to both sides and look to their fingers so they don’t lose balance, sometimes they close their eyes, although in the scene they approach each other, they never collide, when the music is over, they stay where they are, they don’t change their places and never take a wrong step”<sup>4</sup>*

This dance is philosophically built on the idea of listening to God, the universe, the world, nature and, at the same time, to the music. Hence when we watch a “Sema” dancing performance, we must focus on the audition from the twirl influence. So, as listeners, in order to listen through movement, the best way to do it would be the way the dancer hears it. This detail specializes in the whirling dancer of “Sema” by means of his mystic experience. Although at first sight the “Sema” dancing seems to be a choreographically limited dance because of being based on only one twirl, it really has a visual and auditory richness, apart from the responsibility to make the audience feel and transfer them into the spiritual experience of the dancer. Hence we could say that, for filming a “Sema” show, it’s necessary to be able to manage the spirituality and then, to be able to give expression to it through modern technology.

The rhythm of music has the role to create the relation between body and movement; dances which use 4/4 and 2/4, the most known rhythms by western dances, are presented as symmetrically shaped rhythms opposed to eastern dances, which use 5/8, 7/8, 9/9 or 15/8. Under a musical point of view, the twirl opens a window helping one to think about the music regarding

---

4.- De Thevenot, Jean (1978) *Turquia en 1655-1656*. Istanbul: Ed. Keryan Kitapçılık Basın Sanary & Ticaret A. S., p. 135.

the movement, much more than the countable steps which play, on balance, a movement in the performing space. If we stopped to think about the rhythmic shapes as geometrical shapes, e.g. as the square, the triangle, etc, ..., the circle would be the shape of “Sema”, because as we said, the visual influence of the movement created by the twirl, entails a feeling of continuity and, in order to get to this inside music, we are obliged to take advantage of the shape of the melody more than from the shape of the rhythm. When we observe the “Sema” music, one can appreciate the melodic and spiral shape with long notes.

The main instrument in “Sema” music is the “ney”, a wind instrument which can’t be played in a strong style, hence the continuity of the melody is never cut, neither the movement. In Melvana Celaledin Rumi’s book (the creator of sufi philosophy and the one who is said to be he was the first person to perform this dance), this instrument has a spiritual role. And about the “ney” he wrote that:

*“it’s the instrument of love because it has arrived to the fire of love, your voice is the voice of love and you have to sound as love”<sup>5</sup>*

The vibrations in the “ney” notes have another influence which is rarely seen in other kinds of dance, as it is its sensual compatibility with the devriche skirt. The “Sema” dancer’s clothes consist of a white t-shirt with a long and bell shaped skirt, also white. When the dancer turns on his own axe, the centrifugal force opens the skirt and as it has its weight at its bottom, it creates waves which expand around the dancer, creating a fluctuation which is reflected with the “ney” wind vibratos, producing a unique technique regarding the relation among music, dance and image (which, having nothing to do with it, reminds us of the interdisciplinary artist Loïe Fuller’s play when it became projector, screen and the movement image itself).

In 1927, the first experiments in order to develop sound

---

5.- Rumi, Mevlana Celaledin (1943). Divan-ı Kebir. Istanbul: ED. Remzi Kitabevi,p. 446.

from stereo technology were conducted and, although they kept progressing thereafter towards a better hearing technology, they only got stereo variations. A dance which is set up on the twirl in an auditory way, needs a more developed technic than stereo or its variations. Nowadays, the audition technology gives us the opportunity to capture voice in a very high quality. However, a work like "*Sema*" requires a moving, sound and multiperspective recording, because as it was said before, the continuity of the twirl can't be separated from sound since "*Sema*" is, as well, the dancing of moving sound. Due to this, in order to be able to move the spiritual mark of the twirl we see in "*Sema*" dance to audiovisual arts of the modern world, "*Sema*" drives us again to think, again, about the audiovisual language we are going to use, therefore it will be necessary to create new bridges among music, movement, scene and even costumes so that it can evoke to us the kingdom of heaven pursued by the "*Sema*" dancing.



## La legitimización del *Cinedanza*

JUAN BERNARDO PINEDA

Durante el mes de octubre de 2004 se realizó una muestra de videodanza organizada por el Institut Français de Valencia y presentada por Michèle Bargues, responsable de videodanza del Centre Georges Pompidou de París, con una colección que alberga más de 1500 piezas de vídeo catalogadas como *videodanza*.<sup>1</sup> Durante la muestra tuvimos la ocasión de hablar con Michèle Bargues<sup>2</sup> y le expusimos lo que Elisa Vaccarino había dicho respecto al origen del término *videodanza* acuñado en el Centre Georges Pompidou de París, en 1988. Michèle Bargues nos respondió:

*“Fui yo en una presentación de un programa de vídeos de danza en el Georges Pompidou, quien unificó las palabras vídeo y danza en videodanza”.*

Finalmente la concepción de *videodanza* acuñada por Bargues estara comprendida por meros registros documentales sobre piezas de danza, los cuales van a ser catalogados e incluidos dentro del género *videodanza*, aspecto que marcará cierta indefinición de este género. Durante la presentación que Bargues realizó dentro de la programación de actividades culturales del Institut Français de Valencia, el Dr. José Romero, profesor titular en la facultad de bellas artes de la Universitat Politècnica de

---

1.- “El origen exacto del momento donde la videodanza fue acuñada como género no es del todo claro. En la revista *Tanz Aktuell/Ballet International* del mes de agosto de 1997, donde el tema era “Danza y Tecnología”, Elisa Vaccarino explicó que el término videodanza pudo haber estado inventado en 1988 por una presentación en el Centre Pompidou. París.”Declaraciones de Scott Delahunta en V.V.A.A. “Danse et nouvelles technologies.” *Nouvelles de Danse*, nº 40/41, 1999. Bruselas: Ed. Contredanse, p. 27

2.- Entrevista con Michèle Bargues en el Institut Français de Valencia, octubre 2004.

València, expuso a Bargues que la mayoría de *videodanzas* que se estaban presentando en la muestra correspondían a meros registros de la coreografía, es decir documentales. Bargues asintió, evidenciando que el término que ella había acuñado en 1988, el *videodanza*, era más bien un cajón de sastre.

Las experiencias realizadas dentro del campo de la performance/nueva danza y el vídeo en los 60 y que más tarde se denominó como videoarte, fue protagonizada por músicos, coreógrafos, bailarines, pintores y realizadores. Todos ellos favorecieron otra práctica artística que surge de la combinación entre danza e imagen electrónica, generando como resultado lo que se ha venido denominando desde finales de los años 80 como *videodanza*. Este género audiovisual supondrá una democratización en cuanto a poder experimentar todo lo que anteriormente se realizó en el cine musical hollywoodiense como:

—La alteración del espacio escénico donde se desarrolla la danza a través de la introducción de decorados ficticios y electrónicos. Todos ellos fácilmente manipulables, ya que se pueden multiplicar y presentar simultáneamente en diferentes espacios escénicos.

—La segmentación del espacio y de los cuerpos gracias a los equipos de montaje y de postproducción.

—La manipulación del tiempo y su alteración a través del montaje.

La accesibilidad y el bajo coste de producción de la tecnología electrónica audiovisual facilitará la eclosión del *videodanza* como un posible género audiovisual, así como una nueva vía de exhibición coreográfica. Sin embargo, no ocurrirá lo mismo en cuanto a lo que se ha dicho sobre su aportación en la innovación de recursos expresivos, nuevos estilos y una nueva forma de realizar producciones audiovisuales. De hecho, en su momento el *videodanza* parecía erigirse como algo novedoso, valorado por las posibilidades que la imagen videográfica ofrecía para poder ver trabajos coreográficos internacionales caracterizados por su impacto vanguardista, ya que la única posibilidad de verlos era



a través de los vídeos que circulaban por las cadenas televisivas durante los años 80. Por otra parte este entusiasmo no siempre iba acompañado de aportaciones formales audiovisuales. A la hora de etiquetar al *videodanza* como un nuevo lenguaje audiovisual, parece ser que muchos trabajos que han sido inscritos como *videodanzas* corresponden más bien a meros registros documentales de danza. Por esta razón no está del todo clara su aportación a nivel compositivo dentro del lenguaje audiovisual o cinematográfico. Por otro lado, si el *videodanza* pretende remitirse a la técnica cinematográfica del *cinédanza* de Maya Deren<sup>3</sup>, precedente del género cinematográfico-coreográfico por excelencia, muy pocos realizadores de finales del siglo pasado pueden denominar sus filmaciones de danza como *videodanzas*, sobre todo en cuanto a su equivalencia con el *cinédanza*. Merecedores de tal adjetivación en sus obras podrían ser sin duda los realizadores Wolfgang Kolb y Thierry De Mey, quienes sin ser coreógrafos, han desarrollado su obra videodancística junto a la coreógrafa-realizadora Anne Teresa De Keersmaeker, realizando los *videodanzas* Hoppla (Kolb) y Rosas danst Rosas (De Mey), cuyo material filmado de ambos vídeos corresponde a las piezas de danza Mikrokosmos y Rosas danst Rosas, coreografías pertenecientes al repertorio de Anne Teresa De Keersmaeker. El hecho de que, sin ser coreógrafos, consideremos a las obras de estos dos realizadores de vídeo como principales referentes del *videodanza*, no va ser solamente por que el material a filmar corresponde a una de las coreógrafas más importantes del s. XX, así como realizadora y una de las primeras productoras europeas de *videodanza*, sino porque el uso que ambos realizadores van a hacer de la elipsis y de la sinécdoque dentro de sus filmaciones se llevará a cabo en distintos planos donde el cuerpo en movimiento es cortado en la mitad del plano, uniéndolo a otro plano en el que aparece la continuidad del mismo movimiento desde otro punto de vista distinto, estableciendo un impecable *raccord* de continuidad respecto a las partes del cuerpo del bailarín y sus

---

3.- Deren, Maya (2004). *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental. (*Écrits sur l'art et le cinéma*. 1946), p.

respectivos movimientos. De hecho, contemporánea a estos dos realizadores, no solamente por su pertenencia al mismo país, sino por su obra inscrita en el *videodanza*, Tamara Lai<sup>4</sup> presentará su pieza a partir de una coreografía de Juan Bernardo Pineda titulada *An Atómica*,<sup>5</sup> en la cual la inexistencia del *raccord* de continuidad entre los diferentes planos yuxtapuestos que aparecían en este *videodanza*, corroboraban la idea de acuñación de Michéle Bargues, es decir, no importaba la continuidad narrativa audiovisual ni coreográfica entre los planos, mientras la danza fuese filmada y proyectada, únicos requisitos según Bargues para quedar inscrita en el género *videodanza*.

En la actualidad, la consolidación del género audiovisual donde la danza, el bailarín y la narración coreográfica son protagonistas, se encuentra en una encrucijada a la hora de ser catalogado. De hecho, si las declaraciones realizadas en 1988 por Michéle Bargues van a ser decisivas para la perduración del término *videodanza* en países francófonos y latinos, no ocurrirá lo mismo en el resto de países anglosajones y germánicos, cuya terminología estará sujeta a las palabras que hacen referencia a lo cinematográfico y a la danza a partir de la obra cinematográfica-coreográfica de Maya Deren: *dance film*, *dance on camera*, *dance on screen*, etc. Sin lugar a dudas y desde una posición coherente en cuanto al uso adecuado del término que define el uso del lenguaje cinematográfico aplicado a la creación coreográfica, hay que considerar pues, la legitimización de *film de danza*<sup>6</sup> o *cinédanza*, como la acepción correcta. Ya no solamente porque en Estados Unidos se llevó a término por primera vez este tipo de producciones audiovisuales, sino porque los criterios formales quedaron definidos y fijados en la obra de la coreógrafa-realizadora estadounidense Maya Deren en 1945, y porque también en 1956 se fundó Dance on Camera (Nueva York) el

---

4.- Pineda Pérez, Juan Bernardo (2013) *Das Bild Tanzend*. Dénia: Ajuntament de Dénia, p. 14

5.- V.V.A.A. (2007) *Filmer la danse*. Bruxelles: La Renaissance du Libre, p. 156-157.

6.- V.V.A.A (2014). *Ponencias I Encuentro Internacional de Film de Danza 2014*. Dénia: Regiduría de Cultura de l'Ajuntament de Dénia.

primer festival internacional de film de danza del mundo, dentro del cual, ya se apuntaban los criterios de selección respecto a la continuidad narrativa audiovisual en las obras fílmicas que participaban en dicho festival.

### **Bibliografía**

—Deren, Maya (2004). *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris: Ed. Paris experimental. (Écrits sur l'art et le cinéma. 1946).

—Pineda Pérez, Juan Bernardo (2013). *Das Bild Tanzend*. Dénia: Ajuntament de Dénia.

—V.V.A.A. “Danse et nouvelles technologies.” *Nouvelles de Danse*, nº 40/41, 1999. Bruselas: Ed. Contredanse.

—V.V.A.A. (2007). *Filmer la danse*. Bruxelles: La Renaissance du Libre.

—V.V.A.A (2014). *Ponencias I Encuentro Internacional de Film de Danza 2014*. Dénia: Regiduría de Cultura de l'Ajuntament de Dénia.

---



## Danza: erotismo en movimiento

VIRGILIA ANTÓN

*No hay manifestación artística más sensual y erótica que la danza: el arte de amar y cautivar con el cuerpo en movimiento*  
(V. Anton, New York 2016)

*Danzar es unión: unión del hombre consigo mismo, con el resto de los seres humanos, con el cosmos y, a la postre con el misterio de lo divino.* (Halil Bárcena, 2010)

Todos somos cuerpo y todos comunicamos a través de él: podemos transmitir incomodidad, deseo, pena, alegría; incluso nuestro cuerpo puede, a veces, revelar lo que nuestras palabras tratan de encubrir. Pero hay cosas que nunca se podrán decir con palabras.

La danza, al igual que el erotismo, ocupa el cuerpo como instrumento para expresar aquello que viene desde lo más profundo del alma, eso que no se puede exteriorizar de otra manera.

El erotismo va más allá de la sensualidad, dado que comprende expresiones faciales complejas, acciones corporales y manifestaciones verbales. Lo que significa que abarca señales sonoras o visuales especializadas y simbolizadas por el lenguaje. El erotismo puede adoptar mayor o menor tendencia a la sexualidad en función de la intimidad y de la intencionalidad con que se emplee. El erotismo puede ser completamente sutil, como una mirada profunda y sostenida en un momento inesperado, hasta algo profundamente íntimo y sexual. Por consiguiente, es posible decir que el erotismo es más un comportamiento cultural que sexual.

Así en Occidente podemos constatar que La dicotomía entre el amor erótico y el amor romántico, esta dicotomía se debe

que ya en la Antigüedad clásica los griegos tendían a distinguir entre el Eros y el ágape (el segundo de los cuales era el amor solidario y, pudiera decirse, romántico); tal distinción se tradujo al latín como la existente entre la cupiditas y la caritas

En cambio en Oriente, la sexualidad no se desliga del erotismo, es más, esta trasciende lo humano. El psicoterapeuta e instructor de tantra Cristian Gutiérrez, afirma en ese sentido que “en el hinduismo tradicional consideran toda unión sexual como un acto sagrado desvinculado de la procreación en sí misma y como una forma de ascensión de la energía”.

En la India existen símbolos sagrados como las esculturas lingam y yoni que representan al pene y a la vagina respectivamente y también la existencia de templos cuyo culto central está relacionado con la relación sexual, pero el punto más importante de la concepción hinduista es “la sexualidad desvinculada de la procreación y transformada en una energía que puede ser ascendida y trascender la experiencia física para convertirse en un camino que nos lleva a la pura esencia de la mente”.

Entre las prácticas espirituales hay algunas explícitamente sexuales en las que están incorporadas “técnicas de meditación y la práctica de mantras en parejas, lo que implica una retroalimentación por medio del contacto, los fluidos, los olores, la piel e inclusive el acto sexual”. Existen ejercicios que permiten entrenar el autocontrol, en donde se observa la respiración y los ritmos de penetración. También hay maneras de ejercitar la conciencia y hacer de la relación sexual un espacio para unirse a la pareja y generar vínculos que establezcan también un equilibrio en el interior de cada uno.

Con respecto a la preparación del acto, las enseñanzas de Yogui Bhajan dicen que practicar ejercicios, meditar y alimentarse en forma sana son una buena vía para conseguir una relación sexual “limpia y elevada”. La idea, dice el maestro, es “buscar a dios en el otro”.

En la antigua Grecia y Roma también se realizaban diferentes danzas de la fertilidad basadas en la rotación de las caderas y vientre. Algunas de ellas se realizaban en honor a las diosas. Muchas de estas divinidades provenían del este, en particular

de Siria y Turquía. En Chipre, lugar de nacimiento de Afrodita, la diosa Griega del amor y la fertilidad, las mujeres realizaban danzas rituales eróticas acompañadas de cantos y percusión mediante las cuales se ponían en trance. Esto les permitía entrar en contacto con la diosa y que ésta les pasase su poder.

Asimismo, estos ritos o similares tuvieron lugar en Mesopotamia, fenicia, Egipto, Arabia y la India. En estas ceremonias participaban gran número de mujeres. En ellas se bailaba, se cantaba e incluso en algunas las mujeres se ofrecían a los hombres en honor a la diosa. El propósito de estas ceremonias era traer el poder de la diosa a la tierra y favorecer la fertilidad.

Las religiones monoteístas cuando pasaron a dominar el Medio Oriente destruyeron los rituales con culto a las diosas y trataron de eliminar las danzas femeninas relacionadas con la sexualidad y fertilidad.

Hace siglos, los bailarines, músicos y cantantes eran esclavos. Aunque este estatus luego cambió, los intérpretes nunca escaparon totalmente del estigma atribuido a su profesión dentro de los países árabes.

Durante el s.XIX, en Egipto existían dos tipos de bailarinas: las ghawazee (gitanas) que bailaban al aire libre o en el campo, normalmente para audiencias de clase social baja. Actuaban con un pequeño grupo de músicos que solían incluir mizmar, nay y tabla. Y luego las awalim, que eran más respetadas y además de bailar, cantaban y recitaban poesía. Normalmente actuaban en casas de ricos. Los músicos eran: nay, oud, kanoon y tabla. En ambos casos la danza era improvisada.

Hasta el año 1930, los bailarines habían actuado sobre todo en casas de gente o en cafés. Ese año, en El Cairo, una mujer libanesa llamada Badia Mansabni abrió una sala de fiestas llamada Casino Badia. Esta sala se hizo muy popular. Tenía un programa diverso que se basaba en el oriente y ofrecía bailarines, cantantes, músicos, comediantes y números europeos.

La danza oriental siempre se había bailado en espacios pequeños. En el Casino Badia tuvo que ser adaptada a escenarios grandes. Badia Mansabny además de formar a sus bailarinas trabajó con coreógrafos y bailarines europeos para incluir

elementos de otras danzas (ballet). Estas bailarinas actuaban normalmente en grupos, aunque las que destacaban por su talento hacían a veces un solo.

Durante esta época se puso de moda el traje de dos piezas con pedrería y flecos que estaba inspirado en las películas americanas. En esos años se produjeron un montón de películas en Egipto y era habitual incluir alguna escena de danza o tener una bailarina como protagonista. Muchos cazadores de talentos iban al Casino Badia buscando bailarinas para estas escenas. Las bailarinas actrices tuvieron mucho éxito entre el público.

Muchas de estas bailarinas descubiertas en el Casino Badia llegaron a ser estrellas de cine muy populares y adquirieron un estatus que nunca antes habían tenido. Como Tahia Carioca, Samia Gamal, Naima Akef y Nadia Gamal.

Más recientemente, la sensualidad al servicio de un guión ha brindado electrizantes pasajes en varias películas, las cuales están en la galería de los más sexys en la pantalla grande y sin duda han influido en los comportamientos e imaginario sexual de la sociedad. Ejemplos clásicos son Kim Basinger en *Nueve semanas y media* (1986), Jamie Lee Curtis en *Mentiras verdaderas* (1994), Demi Moore en *Striptease*, (1996), Salma Hayek, *Del crepúsculo al amanecer*, (1996) y Vanessa ferlito en *Death Proof*, (2007).

Estas imágenes a través de la divulgación mediática han sido visionadas por millones de personas de forma repetida y llegados a este punto cabe preguntarnos ¿cual seria el efecto de la visualización de la danza erótica y como puede afectar a nuestro estado emocional e influir en nuestro erotismo?.

El contagio emocional que proporciona la visualización de una coreografía erótica puede determinar e influir en el erotismo del espectador, esto ocurre debido a que se activan las “neuronas espejo”, que son capaces de infundir placer a los espectadores mediante las emociones visuales ocasionadas por la coreografía en cuestión.



## Bibliografía

- Alexander, Gerda (1976). *La eutonía*. Barcelona: Paidós.
- Alexander, M.P. y cols. (1989). *Crossed aphasia can be a mirror images or anomalous*. Junqué, Brune y Mataró (2004). *Neuropsicología del lenguaje*. México: Elsevier Masson.
- Cervera Salinas, V. y Rodríguez Muñoz, A. (1999). *El diálogo del alma y la danza*. En *Revista de las I Jornadas de Danza e Investigación*. Murcia: Los libros de Danza, S. Damasio A.R. y Damasio, H. (1992). *Brain and language*. *Scientific American*, nº 267, pp. 63-71.
- Cooper Laura (2005) *Danza del vientre paso a paso*. Ed EDAF SA Madrid ISBN 84-414-1645-1
- Dalcroze, Jaques (1903). *La Rythmique*. En Bachmann, M.L. (1994). *La rítmica Jaques-Dalcroze*. Madrid: Pirámide.
- Enns, J.T. (1990). *The development of attention. Research and theory*. Ámsterdam: Elsevier Science Publishers.
- Roger Ciurana, Emilio (1997). *Educación y desarrollo Humano*. Tabanque: revista pedagógica. ISSN 0214-7742, nº 16, 2001-2002 .
- Fux, María (1981). *Danza Experiencia de Vida*. Barcelona: Paidós.
- Fux, María (1997). *La formación del danzaterapeuta*. Barcelona: Gedisa Editoria
- Hamilton, Iris (1989). *Música y danza en la condición física*. Málaga: Unispo.
- Maturana, H. R. (1987) *Individuo y Sociedad entre la guerra y la paz*. *La opinión de un científico*. En: *Política Mundial hacia el siglo XXI*. Santiago. Ed. Universitaria.
- Mejias Cuenca, MI (2009). *Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. Departamento de psicología evolutiva i de educació. Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.

Morin, Edgar (1990). Introducción al pensamiento complejo,.Francia. ESF editorial.

Palacios J. y Mora J. (1990). Crecimiento físico y desarrollo psicomotor hasta los dos años. En Coll, Marchesi y Palacios (1990), Desarrollo psicológico y educación. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez García *La danza del vientre. Terapia del movimiento* (Cap 5 Pag 91-93-92 y sigs) en Manuela García Gil y Víctor Luis Pérez Gracia (coord) (2009) *De oriente a occidente. Sabiduría ancestral*. Ed. Visión Libros ISBN 897-84-9886-183-9

Julie Russo Mishkin y Marta Schill (1973). *The Compleat Belly Dancer*. Garden City, Nueva York: Doubleday and Company Books. ISBN 0-385-03556-X

Stokoe, Patricia (1996). Expresión corporal y danza: Arte, salud y educación. Revista Música y Educación, octubre 1996

Václav Vojta / Edith Scheweizer (1990). El descubrimiento de la motricidad ideal. Madrid Ediciones Morata S.L.

[www.edgadmorin.org](http://www.edgadmorin.org)

## El cine, las bellas artes y la visibilidad del otro —LGTB—

ANNA PERLES

### INTRODUCCIÓN

El cine es el logro de mostrar la imagen en movimiento. En este sentido se podría entender que es el escalón más alto de la plástica, basta pensar en lo que vemos en los museos de arte contemporáneo; además de pinturas y esculturas podemos contemplar: fotografías, películas y videos.

Hay que resaltar el papel que las vanguardias históricas desempeñaron para el reconocimiento del cine como arte, así como en la construcción del discurso cinematográfico y la alfabetización fílmica de lo que llamamos «Modo de representación institucional»: el cine de Hollywood que va de las décadas de los años veinte a los cuarenta. Muchos artistas de las vanguardias utilizan el cine para romper con la narrativa convencional y quieren legitimar este producto como un objeto artístico en sí mismo. Así en los primeros años del siglo XX encontramos un legado de creaciones vanguardistas formadas por el cine surrealista, el expresionismo alemán, obras dadaístas y la experimentación del cine soviético.

Es necesario recordar lo que ha sido la evolución de la pintura para llegar a entender la gran importancia de la aparición del cine tanto en lo que se refiere al logro de mostrar la imagen en movimiento como a sus posibilidades creativas, de comunicación y de difusión.

Cuando hablamos de arte contemporáneo se suele decir que es un arte que ha roto con todas las tradiciones del pasado, que los nuevos artistas crean obras impensables en épocas anteriores. Pero las opiniones están divididas, podríamos resumir diciendo que hay dos grupos; los que piensan que el arte ha de ir con los nuevos progresos, los nuevos tiempos, y los que piensan que el arte contemporáneo no vale nada.

Pero la situación es mucho más complicada; el arte surge siempre como respuesta a ciertos problemas concretos, tanto el arte moderno como el antiguo. Si pensamos en el arte moderno, nos tendríamos que remontar a antes de la Revolución francesa de 1789 ya que fue entonces cuando los artista empezaron a tomar conciencia de estilos y a investigar nuevos movimientos que tendrán su eclosión a finales del XIX y especialmente en la primera mitad del XX con la aparición de los ismos (impresionismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo ...). El artista ha descubierto que pintar estrictamente lo que ve es algo contradictorio en si mismo.

## REPASO A LA HISTORIA DE LA PINTURA

Vamos a hacer un brevísimo repaso a la pintura, pensemos en el hombre primitivo y las pinturas simbólicas y esquemáticas, en los egipcios y su forma de representar en una pintura todo lo que conocían y no lo que veían. Posteriormente el arte griego y el romano infundieron vida a estas formas esquemáticas; el arte medieval las empleó, a su vez, para relatar la historia sagrada. El arte chino para la contemplación. Nada impulsaba al artista a pintar lo que veía. Esta idea no tuvo inicio hasta la época del Renacimiento... con la creación de la perspectiva científica, el sfumato, los colores venecianos, el movimiento y la expresión...; pero cada generación descubrió que aún existen focos de resistencia insospechados, bastiones de convencionalismos que hacían que los artistas aplicasen formas que habían aprendido a pintar más que realmente, a ver.

En el siglo XIX un sector del arte se propuso romper con todos estos convencionalismos, fue significativo el realismo de Courbet, de Millet o de Corot, la expresividad de Daumier y muy especialmente el Impresionismo con Manet, Monet, Morisot, Camille Pissarro, Renoir, Sisley, Degas, Cassat, etc. En 1886 entra en crisis el Impresionismo surgiendo una pluralidad plástica que conocemos como Postimpresionismo y que dura hasta los primeros años del siglo XX en el que surgen las primeras vanguardias. No vamos a repasar cada uno de los “ismos” porque

se nos escapa al cometido de este estudio, tan solo reflexionaremos sobre los que han supuesto una ruptura total que influirá en todo el arte posterior:

—Expresionismo: en 1905 se constituye el grupo Die Brücke (El Puente), corriente artística que busca la expresión de los sentimientos y las emociones del autor más que la representación de la realidad objetiva.

—Cubismo, 1907; rompe con la forma tradicional de representación, la ventana albertiana, utilizando la perspectiva múltiple.

—Futurismo, 1909; interesados por el dinamismo y el movimiento. Nace en Italia por Marinetti.

—Abstracción, 1910; el cuadro se convierte en una armonía de colores donde no hay nada reconocible del mundo de lo real.

—Dadaísmo, 1916; sus componentes (artistas, poetas, actores...) promueven la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, la contradicción, defienden el caos frente al orden y la imperfección frente a la perfección. Uno de sus componentes Marcel Duchamp, utilizó por primera vez “el ready-made” quizás más conocido como l’objet trouvé, fue en 1913 que concibió una obra a partir de una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete de cocina. En 1915 presentó un urinario de loza puesto al revés y lo tituló Fontaine. Tiene gran influencia en el arte contemporáneo, de echo abrió las puertas a la forma en que hoy es percibido el arte.

—Surrealismo, 1924; Intentan plasmar por medio de formas abstractas o figurativas simbólicas, las imágenes de la realidad más profunda del ser humano, el subconsciente y el mundo de los sueños, todo ello realizado de una forma automática para que no intervenga la influencia del intelecto y sea una creación totalmente libre.

Todas estas tendencias y cambios obedecen a que existe una nueva clase social, la burguesía que vive en las ciudades, que consume arte, que tiene un gusto volátil y efímero, influenciado por la producción en masa de la industria, es el nuevo hombre de Baudelaire. Evidentemente el cine parece un medio mas adecuado a este tipo de sociedad que tiende al realismo, porque el cine es realismo. Ni siquiera en el Renacimiento con su perfección representativa se consiguió las señales de realidad que se obtienen con el objetivo. Pero este mimetismo en un principio fue un obstáculo para que se le considerara como un medio de expresión. Poco a poco fue apareciendo la poesía del medio y el cine se liberó del automatismo técnico, lo que consiguió que las vanguardias lo aceptasen como el séptimo arte.

La relación de las vanguardias con el cine fue un encuentro que beneficio a las dos partes, por tanto es importante comprender lo que las vanguardias han hecho por el cine y lo que el cine ha aportado a las vanguardias. La capacidad del cine de descomponer y construir la mirada era una búsqueda en los cubistas, dadaístas y futuristas. El cine introduce la idea de continuidad, movimiento y tiempo que se consigue en el montaje.

Pero las vanguardias no pueden aplicarse estrictamente al cine porque si en la plástica lo que se pretende es romper con los valores dominantes tanto estéticos como los modos de producción, difusión, exhibición y consumo de los objetos artísticos, en el cine es todo nuevo no hay referentes anteriores, simplemente está la idea de legitimación artística y cultural. Dificilmente se puede trasladar a la pantalla los sucesivos ismos de las vanguardias.

Los artistas del siglo XIX y XX no eran ajenos a las nuevas tecnologías, así, si los impresionistas utilizaron la fotografía como apoyo para su pintura, muchos fueron los artistas de vanguardia que utilizaron el cine como medio de expresión ya que les permitía la posibilidad del movimiento que no podían conseguir con la pintura.

—Viking Eggeling, comenzó su carrera como pintor junto con Hans Richter dentro del grupo dadá, realizó

“Symphonie Diagonale” en 1921, es una de las obras de cine abstracto.

—Hans Richter considerado uno de los pioneros del cine abstracto. Realizó “Rhythmus 21” en 1921.

—Fernand Léger, cubista, realizó junto al cineasta estadounidense Dudley Murphy, “Ballet Mécanique” en 1924

—Marcel Duchamp creó un experimento cinematográfico dadaísta en 1926, titulado “Anemic Cinema”

—Man Ray, realizó varias películas cortas, entre ellas: *Retour a la raison* (retorno a la razón), 1923, de 3:30 minutos (abstracto); *Emak Bakia* (déjame solo), 1926 de 16 min, a diferencia del anterior este tiene una cierta narratividad, planos que siguen una sucesión cronológica, un cierto *raccord*.

Paralelamente a estas experiencias de las vanguardias existía un cine más convencional realizado por cineastas pero adscrito a los movimientos vanguardistas anteriores especialmente al surrealismo al dadaísmo.

Una de las pioneras fue Germaine Dulac, esta mujer periodista y crítica de cine francés dirigió algunas cintas comerciales y posteriormente realizó una película de corte impresionista *La Souriante Madame Beudet* (La sonriente Señora Beudet de 1922/23) y la primera película surrealista *La Coquille et le Clergyman* (La concha y el cura, 1928,) pero el ícono del cine surrealista es “*Un Chien Andalou*”, 1929, de Buñuel y Dalí.

Como el cine no tiene ese grado de automatismo que caracteriza la creación pictórica surrealista su propuesta fue desmontar la lógica narrativa, romper las reglas de la escritura apoyándose en el montaje y sus posibilidades técnicas.

No se debe confundir el cine de vanguardia con las experiencias que realizaron los artistas plásticos de vanguardia. El cine de vanguardia es aquel que rechaza la narrativa convencional del MRI (modo de representación institucional).

## EL CINE. INICIOS

Desde que se descubriera la fotografía por el científico francés Nicéphore Niepce en el año 1824, los intentos por reproducir el movimiento dieron lugar a la creación de múltiples artilugios cuyo precedente está en la linterna mágica inventada por Athanasius Kircher en 1645. Los más documentados de estos juguetes son:

—El taumatropio inventado por John Ayrton en 1826.

—El fenakistoscopio inventado por Plateau en Bruselas y simultáneamente por Simon Stanfer en Viena en el año 1833.

—El zootropo inventado por William George Horner en 1834.

—El praxinoscopio creado por Émile Reynaud en 1877 que lo desarrolla para la proyección pública y logra el “teatro óptico” con títulos como *Un bon bok* (1888), *Clown et ses chiens* (1891) y *Pauvre Pierrot* (1892) que se exhibieron durante ocho años en el Museo Grévin y que visitaron medio millón de espectadores.

—El kinetoscopio es un sistema de visionado individual, inventado por Edison y fabricado en serie desde 1894. se hicieron cientos de películas de 20 segundos que se veían en máquinas cuando se echaba una moneda de 20 centavos.

—El panoptikam o eidoloscopio que consigue una proyección pública nítida de una película de 70 mm. Fue una colaboración de Eugène Laustre, Woodville Latham y sus dos hijos en 1895. Hicieron una proyección pública de una película de boxeo en mayo de 1895.

—El vitascopio de Edison que perfecciona el sistema de arrastre. La primera proyección pública se hizo en abril de 1896.



—El kinetófono es un precedente del cine sonoro, combina el kinetoscopio y el fonógrafo; fue un invento de Edison.

El cinematógrafo es una cámara que proyecta en pantalla una película de 35 mm a una velocidad de 16 fotogramas por segundo. Se dice que fue un invento de los hermanos Lumière que lo patentaron en febrero de 1895, pero realmente lo que hicieron fue combinar con acierto descubrimientos anteriores. La primera proyección pública cobrando entrada tuvo lugar en el Salón Indio del Gran Café del Bulevar de los Capuchinos nº 14 de París y se exhibieron doce películas con una duración total de media hora, entre ellas: *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*; *Repas de bebé*; *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat*; *L'arroseur arrosé*...

Otros muchos autores estuvieron mejorando los inventos y creando películas, pero todas ellas eran documentales de la vida cotidiana que acabo aburriendo al público e hizo que el éxito inicial se fuera apagando poco a poco hasta que Georges Méliès introdujo la fantasía a través de la luz y con sus trucajes consiguió efectos de realidad en películas de ficción y de ciencia-ficción, con títulos como “Viaje a la Luna” (1902) y “Viaje a través de lo imposible” (1904).

A principios del siglo XX, el cine es ya una industria, una máquina de hacer dinero y se extiende por el mundo.

## EL CINE. NECESIDAD DE UN POSICIONAMIENTO EN DEFENSA DEL OTRO – LGTB

Cuando 1936 Walter Benjamin escribió “La obra de arte en la época de la reproductividad técnica” hablaba del aura que tiene un objeto de arte por ser una pieza única y la pérdida del aura cuando es reproducida masivamente. Evidentemente el cine esta desprovisto de carácter aurático y la consecuencia, en palabras de Benjamin, es la politización del arte. Más adelante advierte del

peligro de ser un excelente instrumento de discurso materialista. Desgraciadamente tiene razón y la proporción de este discurso materialista es muy elevado en la producción cinematográfica. Afortunadamente en los últimos tiempos cada vez hay más directores capaces de contar historias que sensibilicen con humanidad y sin prejuicios sobre realidades poco conocidas, contribuyendo así a superar diversas injusticias sociales.

El cine es un instrumento de comunicación cuya importancia va más allá de las salas de proyección, a través de la televisión entra en nuestras casas, diariamente invade nuestra intimidad e influye masivamente en nuestro subconsciente. Esto no ocurre en las artes plásticas ya que su recepción requiere que nos desplazemos hasta el cubo blanco, aunque ocasionalmente se puede encontrar en las calles. En este caso el sujeto elige lo que va a ver, en la televisión se puede cambiar de canal, es cierto, pero la actitud es mucho más pasiva, se ha metido en nuestro hogar y la inercia contribuye a que sigamos viendo. Así pues todo el mundo ve cine aún cuando no va al cine, por lo que es necesario repasar la política que se construye con el cine.

Muchos son los autores que hablan del otro como sujetos que necesitan visibilización, porque lo que se ve se conoce, lo que se conoce no se teme, ya no es objeto de burla o persecución y además sirve como referente a aquellos sujetos que sufren su diferencia aisladamente.

Para Mieke Bal “todo arte participa de lo político”, utiliza el término singularidad en oposición a la generalidad. Lo singular, nos dice, es lo que mantiene la diferencia sin convertirse en el fundamento de la identidad del grupo. “La represión de grupos de identidades en nombre de lo individual genera un fácil deslizamiento del individualismo al consenso, o peor, a la dictadura”

En este mismo sentido Rancière habla de la comunidad política, entendida esta como una comunidad dividida estructuralmente y en la que los excluidos forman parte del pueblo pero no tienen todos sus derechos reconocidos, los excluidos son portadores de un derecho no reconocido. Siguiendo con Rancière nos dice que el arte político nos hace visible lo que no era, pone

sobre la mesa un debate, una cuestión, da visibilidad a aquellos que no veíamos.

Foucault habla de una lucha transversal, en la que no se espera ganar, sino mas bien tener presente el hecho de poder ser diferente. Se trata de un punto de partida como forma de resistencia que está en contra de un poder que se aprovecha del individualismo del sujeto para ejercer su control. Para él, el poder es algo que penetra en los cuerpos y los constituye según el entramado que determina el campo social. El filósofo equipara el poder masculino sobre la mujer con la psiquiatría sobre los enfermos mentales, o la administración biopolítica sobre la vida de la población. Las mujeres, junto con los locos, los desocupados, los homosexuales y otros relegados sociales, pertenecen al sector periférico de una cultura que es patriarcal incluso en la construcción del saber (hasta la ciencia es machista).

Pero si la cinefilia en un principio y en palabras de Ranciere “es una relación con el cine como una cuestión de pasión, antes bien que como una cuestión teórica... unía el culto del arte con la democracia de la diversión y de las emociones, rechazando los criterios por los que el cine se inscribía en la alta cultura” mas adelante se reafirma en la idea de que el cine es “un aparato ideológico en cuanto productor de imágenes que circulan por la sociedad y en las que esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina”

Las reseñas de todos estos autores servirían para justificar la elección de la especialidad LGTBH en el Riurau Film Festival, si no fuera porque ya existe un convencimiento, tanto por los miembros de la Escuela de Cinema Riurau como por los encargados de llevar a cabo el Festival, de la necesidad de dar visibilidad al “otro”.

## **Bibliografía**

BAL MIEKE. Arte para lo político. [www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03\\_bal.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf)

Benjamin Walter, La obra de arte en la época de su reproducción mecánica (2ª ED.). Editorial Casimiro libros, 2010.

Foucault MICHEL, El sujeto y el poder. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20.

Foucault MICHEL, ¿Que es un autor?. Editado por ElSeminario.com. ar. 2000.

GOMBRICH E.H. La historia del Arte. Editorial Debate S.A. 2001.

Nogueira Tavares Mirian Estela. Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico. Comunicar, no 35, v. XVIII, 2010, Revista Científica de Educomunicación; ISSN: 1134-3478; páginas 43-51.

Rancière Jacques, El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Laertes S.A. Barcelona 2005.

Rancière Jacques, Las distancias del cine. Ellago Ediciones, 2012, Pontevedra.

Rancière Jacques, Sobre políticas estéticas. MUSEU D ART CONTEMPORANI DE BARCELO, 2005, Barcelona.

SÁNCHEZ NORIEGA J.L. Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Alianza Editorial S.A. Madrid 2012.

# Política local –municipalista– LGTB (IQH+...)

ZEUS SERRANO

## 1.— I PER QUÈ AQUEST NOM TAN ESTRANY?

Per començar l'exposició es fa una justificació de perquè s'ha triat el títol de la xerrada: Política local –municipalista– LGTB (IQH+...).

### —POLÍTICA

La política és la ciència en que ens basem per prendre unes decisions seguint un conjunt d'objectius per tal d'organitzar la societat. És per tant una eina bàsica, essencial i fonamental per tal d'articular la temàtica LGTB.

### —LOCAL

L'administració local és la divisió administrativa més pròxima als veïns i a les veïnes. La major regulació de polítiques LGTB es produeix a nivell estatal (una part important també des de la Generalitat) però cal estudiar si hi ha possibilitats en realitzar activitats des de l'administració municipal.

### —MUNICIPALISME

Enllaçat amb l'apartat anterior s'introdueix el terme “municipalisme”. Es tracta d'un concepte que reflexa la necessitat d'iniciar els processos de transformació des de l'administració més pròxima a les persones: la local o municipal. El municipalisme vol reflexar l'enfortiment que estan assolint els Ajuntaments (o les associacions locals) i les seues polítiques. És un reflexe de les polítiques realitzades “des de baix cap a dalt”, és a dir, amb la participació de les veïnes i veïns de manera directa per transformar la societat i canviar les regulacions invertint la tradicional piràmida jeràrquica.

### —LGTB

El concepte LGTB inclou els grups de Lesbianes, Gais,

Transsexuals i Bisexuals. El seu oríge apareix sobre l'any 1990 com a mostra de la unió de diferents grups amb un problema amb una base comú.

—IQH+ ...

S'ha afegit a LGTB les lletres IQH, el signe de suma (+) i els punts suspensius (...). Són moltes i molts els que critiquen que per tractar la temàtica d'orientació sexual o el gènere només es parle de lesbianes, gais, transsexuals i bisexuals. IQH... inclou el concepte Intersexual (I), Queer (Q), Heterosexuals (H), persones amb VIH (+) i altres grups (HSH o Homes que tenen Sexe amb Homes, DSD o Dones que tenen Sexe amb Dones...).

Per tradició i comoditat, s'utilitzarà el concepte LGTB per referir-se a tots els col·lectius implicats.

## **2.— SÓN NECESSÀRIES LES ACTIVITATS DE PROMOCIÓ LGTB?**

Es tracta d'una pregunta amb una resposta òbvia: sí.

Clarament (i així ho demostren moltes publicacions) la discriminació cap al col·lectiu LGTB no és aïllada. De fet, el simple fet d'una agressió per qüestions de gènere o orientació sexual ja fa necessària la promoció en la igualtat LGTB.

En aquest apartat destaquem una única dada que publicava la FELGTB (Federació Estatal de Lesbianes, Gais, Transsexuals i Bisexuals) el passat maig de 2016 arrel de l'informe sobre delictes d'odi a l'estat espanyol en 2015: FELGTB va registrar en 2015 el doble de casos de menors que van patir un delicte d'odi.

Tot i que no s'han trobat dades d'organismes públics oficials en la recerca realitzada per les diferents pàgines webs sí que hi ha dades que les agressions a LGTB s'han produït a homes gais, dones lesbianes, persones transsexuals i persones bisexuals en els següents percentatges: 53%, 21%, 12% i 6% respectivament. Cal reflexionar sobre aquestos números absoluts ja que, probablement, el nombre d'agressions a persones transsexuals és major però es veu "falsament falsejat" perquè el total de persones transsexuals és menor que el d'homes gais.

### **3.— MODELS DE POLÍTIQUES D'IGUALTAT**

Per continuar amb la introducció de la xerrada s'exposen els dos models principals que s'apliquen en quant a polítiques LGTB

#### a) SINGLE ISSUE:

Fins ara ha sigut el més model utilitzat. Es tracta d'un sistema que centra les seues actuacions en la temàtica LGTB, és a dir, és un model molt concret que no interacciona amb altres eixos de desigualtat o discriminació.

#### b) DISCRIMINACIÓ MÚLTIPLE:

Aquest model és el que està començant a ser tendència actualment. En aquest model es combina la identitat de gènere o la sexualitat amb altres temes que poden ser causa de discriminació: edat, raça, classe social, malaltia... Per exemplificar-ho podem afirmar que no és el mateix ser “una dona dona que es sent lesbiana” que “un home que es sent dona, atreta per les dones, de catorze anys, ètnia gitana, classe social baixa i usuària de cadira de rodes per una malformació anatòmica.

Aquest model fa una valoració més global de la persona i els seus motius de discriminació.

A sovint la discriminació múltiple és criticada alegant una pèrdua d'èmfasi sobre l'aspecte LGTB.

En contra d'això s'exposa que la valoració global implica un estudi social sobre la totalitat de l'individu i que l'orientació sexual no pot deslligar-se de la resta de singularitats de la persona. És cert que la majoria de bisexuals tenen una problemàtica comú però no pot negar-se que les condicions físiques, econòmiques o socials són diferents i poden tindre relació amb la orientació sexual.

### **4.— LÍNIES DE PENSAMENT I ASSOCIACIONISME LGTB**

Tot i que l'administració pública ha d'implicar-se en les polítiques LGTB l'existència d'associacions que recolzen i defensen el tema és fonamental. Això últim no és sinònim de recolzar l'associacionisme i derivar totes les activitats en les associacions.

Donada la importància de l'associacionisme en el tema que ens comporta sembla important resumir les diferents línies de pensament i les distintes posicions dels col·lectius en defensa dels drets LGTB:

—POSSICIONS NORMALITZADORES O INTEGRADORES:

El seu objectiu és aconseguir l'equiparació entre LGTB i heterosexuales. Es tracta doncs de treballar per la normalitat i la igualtat els dos col·lectius citats previament.

—POSSICIONS TRANSFORMADORES:

Aquesta línia de pensament té els seus orígens en les accions polítiques de tipus llibertari, concretament en el feminisme lèsbic i els moviments d'alliberament gai.

La base del posicionament radica en un canvi social que no només ha d'intentar la desaparició de la bi, homo i la transfòbia. Cal actuar en la discriminació cultural, econòmica i d'organització social.

—POSSICIONS QUEER:

Tot i que la teoria queer donaria per realitzar diverses xerrades només per fer una introducció podem afirmar que es tracta d'una posició en la que es realitza una destrucció de les identitats de gènere i de les orientacions sexuals. Segons la teoria queer el gènere és una conseqüència de l'acció de la societat sobre l'individu. Actualment continua acceptant-se (d'una manera més o menys conscient) que el blau és un color que es relaciona amb el gènere masculí així com el futbol o el jugar amb jocs bèlics a una videoconsola. De manera contraposada s'accepta que el color rosa, la gimnàstica rítmica o els jocs amb nines tenen relació amb el gènere femení. És un clar exemple de com la societat modula (crea) els gèneres.

## **5.— TIPOLOGIES D'ENTITATS LGTB**

Seguint l'argument de la importància de l'associacionisme realitzem una introducció de les diferents associacions LGTB.



a.) PARAIGÜES:

Aquestes entitats tenen un perfil d'actuació pròpia però integren diferents associacions. Són un exemple d'aquests col·lectius les federacions que agrupen diferents entitats que treballen per la defensa del col·lectiu LGTB.

b.) PRESTACIÓ DE SERVEIS I RECURSOS:

Són associacions amb una finalitat concreta dins de les accions del col·lectiu LGTB:

—**Sociosanitari:** principalment actuen en el camp de les Infeccions de Transmissió Sexual (normalment VIH).

—**Educatiu:** treballen en dos grups, d'una banda sobre l'alumnat i, d'altra banda, sobre el professorat.

—**Familiar:** les accions es desenvolupen sobre pares i mares i, a sovint, també sobre les filles i fills. Amb les noves normatives principalment informen i recolzen en relació a l'adopció.

—**Assessorament:** L'atenció personalitzada és la línia de treball tant de manera individual com col·lectiva. Són exemples l'assessoria en casos de rebuig laboral o el recolzament en denúncies per discriminació.

c.) REFLEXIÓ I LLUITA POLÍTICA:

Aquests col·lectius basen la seua activitat en la informació i conscienciació d'aquells temes que impliquen les polítiques LGTB. Moltes vegades col·laboren en l'administració pública per tal de modificar la legislació o realitzen activitats crítiques per tal de recolzar la temàtica LGTB o presionar als governs per tal que se n'adonen d'una problemàtica.

d.) GENERADORES D'ESPAI D'ENCONTRE:

Són dos els objectius que intenten assolir este tipus d'associació:

—**Ofertes d'oci. Fomenten activitats d'oci entre col·lectiu LGTB:** oci nocturn, activitats per la natura o rutes culturals.

—**Integració per interesos comuns:** religió (col·lectius

LGTB), laborals (sindicats LGTB de policia per exemple), polítics (grups LGTB dins de diferents partits) i un llarg etcètera.

#### **6.— POLÍTICA LOCAL I CRÍTQUES ESPECÍFIQUES LGTB**

A les aportacions al Pla Municipal pel Col·lectiu LGTB de Barcelona, diferents associacions van presentar un conjunt de crítiques en matèria de polítiques locals LGTB. En aquest punt citarem les crítiques específiques en matèria LGTB i en el següent punt (7) citarem les crítiques transversals amb altres departaments.

Tant del punt 6 com del punt 7 s'extreuran conclusions que posteriorment s'analitzaran per proposar activitats a nivell local a partir de les crítiques més freqüents.

#### **LES CRÍTQUES ESPECÍFIQUES SÓN LES SEGÜENTS:**

—Baix nombre de polítiques de creació de serveis o de programes d'atenció.

—Actuacions poc conegudes (el coneixement sol ser només entre les associacions LGTB i així es critica per la poca difusió).

—Nombre i quantia de subvencions (poques i amb baixa càrrega econòmica).

—Necessitat d'una assessoria jurídica especialitzada i subvencionada per l'administració.

—Necessitat de Consells Municipals LGTB amb unes funcions determinades.

#### **7.— POLÍTICA LOCAL I CRÍTQUES TRANSVERSALS LGTB**

Destaquem en este apartat aquelles crítiques dins el col·lectiu LGTB que poden tindre cabuda en altres departaments (regidories). Només s'han descrit aquelles activitats que pensem que poden tindre cabuda en la política local.

—EDUCACIÓ.

Cal introduir un recolzament curricular amb un temari que incloga les qüestions LGTB. A banda, el camp educatiu és una

porta d'entrada a les famílies per tal de poder atendre i informar en allò que es necessita. Finalment, és necessari un pla de lluita contra la discriminació homofòbica a les aules.

#### —Formació del personal de l'administració pública.

Actualment no existeix un coneixement de la realitat LGTB per part del personal de l'administració, en conseqüència molts dels formularis no respecten el col·lectiu LGTB (posem com exemples aquells documents on es demana el nom de la mare i el pare sense tindre en compte altres tipus de famílies). En quant al personal caldria una formació específica d'algun agent del cos de policia local; la policia local és la primera que atèn els casos de discriminació o maltractament així com és el cos que té més contacte amb la societat i per tant pot detectar atacs contra el col·lectiu.

#### —Salut.

Caldria sol·licitar a les autoritats pertinents la formació específica de professionals sanitaris en relació amb la ginecologia o la endocrinologia que són qui atenen els casos d'inseminació o de tractaments hormonals respectivament. A nivell local la major crítica es basa en la necessitat de recursos per tal de realitzar proves ràpides de VIH o campanyes d'ús del preservatiu.

#### —Polítiques socials.

Són necessàries les campanyes sobre inserció laboral (els casos de discriminació laboral o d'atur són més freqüents entre persones transsexuals) o sobre col·lectius amb necessitats específiques (gent major o immigrants).

#### —Esport.

Des de l'administració local s'han d'erradicar patrons de comportament (diferents esports segons sexe o insults homofòbics en campionats) que afecten a la igualtat entre LGTB i heterosexuales.

#### —Cultura.

Actualment no hi ha fons bibliogràfics a les biblioteques que

tracten la temàtica LGTB. De la mateixa manera, els recursos informatius que poden trobar-se són mínims. Crida l'atenció el baix nombre de reconeixements a personatges il·lustres que pertanyen al col·lectiu LGTB (escriptors, polítics o actors entre d'altres).

## **8.— ELS AJUNTAMENTS EUROPEUS I EL COL·LECTIU LGTB**

Al juliol de 2010 es publicava una anàlisi dels resultats de les relacions entre els ajuntaments europeus i el col·lectiu LGTB.

Cal reflexionar en que les dades pertanyen a l'any 2010 i que, posteriorment, han existit canvis polítics que, potser, han modificat les relacions.

Del citat estudi fem una extracció de les conclusions més rellevants pel que respecta a les associacions LGTB:

—El 60% afirmen no tindre una bona relació amb l'Ajuntament de la seua població.

—El 83% dels consells oficials de caràcter consultiu no compten amb representació LGTB. La limitació de la representativitat i dels canals consultius és evident.

—El 52% dels Ajuntaments no tenen cap estructura de relació específica amb els col·lectius LGTB. De la part restant el 35% disposa d'una persona delegada en matèria LGTB i el 13% té creada una comissió delegada.

—Un 58% dels Ajuntaments no disposen de plans de polítiques específiques (amb recursos i personal) LGTB. En el 42% restant que sí disposa d'aquestos plans les associacions fan una valoració molt positiva.

—Els principals àmbits de treball conjunt entre l'administració municipal i els col·lectius LGTB són les campanyes de sensibilització i els programes de sanitat comunitària (fonamentalment VIH).

## **9.— REALITAT DE LES DIFERENTS ÀREES GEOGRÀFIQUES I CULTURALS.**

Dins de la mateixa anàlisi de resultats de 2010 es fa una valoració de diferents zones geogràfiques.

Si es fa una valoració global podem afirmar:

a.) PRINCIPALS PRÀCTIQUES MUNICIPALS  
VALORADES DE FORMA POSITIVA:

- Recolzament d'entitats, 46%
- Polítiques d'atenció, 43%
- Reconeixement de drets, 11%

b.) PRINCIPALS PRÀCTIQUES MUNICIPALS  
VALORADES DE FORMA NEGATIVA:

- Desenvolupament de polítiques municipals, 57%
- Reconeixement de drets, 26%
- Relació amb les entitats, 17%

c.) PRINCIPALS REPTES DE FUTUR:

- Sensibilització i prevenció, 54%
- Articulació de polítiques, 31%
- Polítiques d'atenció, 15%

Següentment, en aquest apartat es fa un breu resum per poder comprendre les diferències.

—**Eix mediterrani.**

Existeixen diferents opinions sobre l'actuació dels Ajuntaments segons els diferents estats. Si fem una valoració global podem concloure dient que hi ha pocs plans d'acció específics i un nombre de recursos molt limitat. Destaca la relació directa entre existència de canals de participació i bona relació amb els Ajuntaments. Les valoracions més positives són aquelles que es realitzen en recolzament al 28 de juny, pel costat contrari, les valoracions negatives radiquen en la falta de recursos específics. Com a reptes de futur destaquen la lluita contra la discriminació i l'impuls de campanyes de sensibilització.

—**Àrea escandinava.**

En aquestos països existeix una gran sensibilització en quant al tema LGTB. Hi ha canals de participació i persones delegades

als ajuntament que dirigeixen plans d'acció i/o polítiques específiques. Per tot això podem dir que és la zona d'Europa amb més recolzament a les polítiques de recolzament LGTB. Com a repte de futur les associacions marquen la lluita contra la discriminació.

—Europa central.

En aquest cas també s'han creat plans d'acció o polítiques específiques que inclouen canals de participació i persones o comissions delegades. En aquest cas hi ha una crítica generalitzada que demanda la falta de recursos específics per desenvolupar les polítiques. Els reptes de futur són la lluita contra la discriminació i l'atenció a persones LGTB immigrant.

—Arc de l'est.

Els Ajuntaments que formen part d'aquesta regió obtenen una valoració molt negativa per part de les associacions LGTB. Tant és així que la valoració positiva que realitzen els col·lectius és la llibertat per poder celebrar el 28 de juny. Com és fàcil imaginar els canals de relació o representació així com els plans d'acció o polítiques LGTB són inexistents. El principal repte de futur és obtenir recolzament a les associacions.

**10.— PLA MUNICIPAL PER AL COL·LECTIU LESBIÀ, GAI, TRANSEXUAL I BISEXUAL 2010-2015 DE BARCELONA (PMLGTB)**

Després de realitzar una recerca entre els diferents plans de política municipal en matèria LGTB es va optar per fer un resum de les principals característiques del Pla Municipal per al col·lectiu LGTB 2010-2015 de Barcelona. D'entre els plans trobats a l'estat espanyol el que es tracta en este apartat va semblar el més extens i adequat per intentar adaptar a poblacions com les de la Marina Alta.

Al PMLGTB es troba un conjunt de mesures en matèria de promoció, defensa i garantia dels drets de la ciutadania LGTB. Totes aquestes mesures estan organitzades per tal que puguin desenvolupar-se segons les competències pròpies d'un govern local.

El PMLGTB no pot aplicar-se de manera íntegra a poblacions com les de la nostra comarca per dos motius. En primer lloc pel tema de pressupost (la direcció de drets civils que coordina les matèries LGTB disposava l'any 2014 de 964.257,60 euros més 158.650 euros en concepte de subvencions específiques per LGTB) i en segon lloc per la història en polítiques LGTB de la ciutat comtal (Oficina per la no discriminació des de 1998, Consell municipal LGTB des de 2004, Programa d'actuació municipal LGTB des de 2007...).

Aquest pla està dividit en 20 punts:

- Drets civils
- Participació social i ciutadana
- Homes i dones transsexuals
- Dones lesbianes
- Gent gran
- Joventut
- Infància i adolescència (no escolar)
- Educació
- Acció social
- Salut
- Esports
- Cultura
- Relacions internacionals
- Cooperació
- Immigració, minories ètniques, religions
- Comerç i turisme
- Ocupació
- Informació i atenció
- Reconeixement i visibilitat
- Prevenció i seguretat

Tal i com s'ha advertit, la temporalització de la xerrada no permet fer un estudi ampli de cadascun dels apartats. Sí que ha semblat interessant analitzar alguns dels punts i extreure aquelles iniciatives que poden adaptar-se a municipis com els de la Marina Alta amb un cost mínim, uns recursos no elevats i un resultat interessant.

- a) DRETS CIVILS.
- Servei d'informació i documentació
  - Espais per conferències i activitats
  - Suport als agents implicats en educació (programes amb perspectiva LGTB)
  - Suport a estudiants LGTB
  - Recursos en situacions familiars conflictives
  - Seguiment de les denúncies de tracte discriminatori
  - Referències explícites a l'homo i a la transsexualitat
- b) PARTICIPACIÓ SOCIAL I CIUTADANA.
- Consell Municipal LGTB
  - Representació i participació en altres consells.
  - Actualització de les associacions LGTB.
  - Distribució institucional de la informació i les activitats.
  - Convocatòria de subvencions.
- c) HOMES I DONES TRANSSEXUALS.
- Canvis de nom en documentació personal
  - Recomanacions d'atenció per al col·lectiu
  - Espais d'informació, atenció i relació
  - Pla municipal contra la violència contra les dones (tot i no modificada la identitat legal)
- d) GENT GRAN.
- Recursos i informació als centres gent major
  - Punts específics de trobada
  - Divulgació d'aportacions LGTB a la construcció de la democràcia/durant la dictadura
- e) JOVENTUT.
- Formació per a professionals
  - Integració de continguts LGTB als espais de joves
  - Xerrades/tallers adreçats a professionals i joves
  - Inclusió de forma explícita de referències LGTB a les campanyes



f) INFÀNCIA I ADOLESCÈNCIA.

- Formació dels equips d'atenció
- Dia Internacional dels infants víctimes de l'agressió
- Recursos per a la funció parenteral LGTB (biblioteques, ludoteques...)
- Fons bibliogràfic a les escoles
- Programes d'educació afectivo-sexual
- Protocol d'identificació, atenció i gestió de les situacions d'assetjament escolar
- Promoció xerrades AMPA

g) ACCIÓ SOCIAL.

- Recolzament associacions LGTB
- Participació mitjans de comunicació

h) SALUT.

- Representació LGTB als Consells de Salut
- Serveis de la prova VIH
- Accés al preservatiu
- Dia Internacional de la lluita contra la SIDA

i) PREVENCIÓ I SEGURETAT.

- Suport jurídic en casos d'agressions i discriminacions homo/bi/transfòbiques
- Sancions per conductes de menyspreu a la dignitat de les persones
- Procés formatiu policia local

j) ESPORTS.

- Inclusió perspectiva LGTB a les escoles esportives
- Eradicació de les actituds homòfobes

k) CULTURA.

- Fons bibliotecari
- Cicles d'activitats sobre diversitat afectiva i nous models familiars. Teatre

l) IMMIGRACIÓ.

- Xerrades d'experiències del col·lectiu LGTB nouvingut
- Visibilització de la necessitat d'incorporar l'orientació i la identitat com a motius per buscar refugi

m) COMERÇ.

- Empreses gay-friendly

n) OCUPACIÓ.

- Guies de recomanació i pràctiques per a la no discriminació
- Formació ADL sobre discriminació laboral per orientació i/o identitat

o) RECONeixEMENT I VISIBILITAT.

- Organització i difusió 28 de juny
- Presència institucional en els actes organitzats pel col·lectiu LGTB
- Presència d'associacions LGTB a les mostres d'associacions

**11.— LES SET ACCIONS CAPITALS.**

L'últim punt de la xerrada tracta de fer una aposta en clau comarcal per tal de defensar els drets LGTB així com de ser una aposta de tots els Ajuntaments comarcals per tal de visibilitzar el col·lectiu.

En aquest apartat presentem set actuacions que, posteriorment, seran enviades a tots els Ajuntaments de la Marina Alta per tal que mostren, si ho troben adequat, el seu recolzament i s'aherisquen a aquestes mesures.

Som conscients que els Ajuntaments travessen.

Les activitats proposades són les següents:

— **1 representant a la I Trobada per la igualtat.**

És fonamental que la classe política organitze una trobada semestral per tal de discutir i aportar idees sobre la temàtica que motiva aquest acte.

A aquestes trobades haurien d'acudir els regidors o regidores

d'Igualtat o persona que s'encarregue d'aquesta àrea així com representants de les diferents organitzacions en defensa dels drets LGTB.

**—1 xerrada per alumnes de col·legis i IES.**

Una de les principals conclusions que es pot extreure d'aquest debat és que la formació dels més joves és fonamental per tal d'aconseguir el màxim respecte i la real integració. Per això dit, és bàsic establir mecanismes de formació entre els més joves organitzant xerrades, tallers o debats.

**—1 xerrada pel professorat i el gabinet psicopedagògic.**

Els i les que treballen amb els més joves són la millor eina per detectar problemes i intervindre entre xiquets i xiquetes i també amb les famílies. Actualment, el curriculum dels ensenyants no inclou la temàtica LGTB. Cal formar les i els docents.

**—1 llibre de temàtica LGTB a les biblioteques municipals.**

A la milloria de pobles, les biblioteques funcionen quasi com a ludoteques i són un punt de trobada dels xiquets i xiquetes del municipi. És sabut que la inquietut dels joves sol portar a buscar entre els llibres algun tema que els interesse per això cal

**—1 campanya d'ús de preservatiu i d'informació sobre ITS, Infeccions de Transmissió Sexual.**

Tot i que no és un camp concret de la temàtica LGTB la importància de la qüestió fa necessària una anàlisi i un conjunt d'accions. Pot pensar-se (pels avanços sanitaris) que la incidència de la SIDA està disminuint però cal destacar que el 2014 el Ministeri de Sanitat va quantificar quasi 10 anàlisis positives diàries que significa un 3% anual més que l'any anterior.

Les campanyes d'ús del preservatiu són molt més que una oportunitat per regalar un preservatiu. Aquestes jornades poden servir per familiaritzar les associacions LGTB amb els veïns i les veïnes (principalment joves) o per resoldre dubtes al voltant de prevenció i tractament.

**—1 acció de visibilització pel 28J.**

Actualment el dia internacional de l'orgull LGTB és una efemèride molt celebrada a molts pobles de la comarca. Penjar l'arc de Sant Martí a l'Ajuntament és una simple però important mostra de recolzament al col·lectiu LGTB a la vegada que motiva debat i, per tant, integració de tot el veïnat. És un propòsit que el dia 28J les activitats siguin majors i no es limiten a penjar una senyera des d'un balcó.

**—1 activitat lliure pressupostada o subvenció nominativa.**

En aquest apartat es dona via lliure a cada regidoria per tal d'organitzar algun acte, campanya o taller o bé de subvencionar algun col·lectiu implicat.

Amb la presentació de “les set accions capitals” es dona finalitzada aquesta xerrada enmarcada en l'activitat “LGTB: Cultura y medios de comunicaci3n”.

Concl3s el col·loqui els objectius es centren en organitzar la I Trobada per la igualtat.

## ÍNDICE /ÍNDIX

Pròleg/Prólogo .....	6
Aproximaciones entre Oriente y Occidente sobre la representación del giro del bailarín a través de la imagen en movimiento y el sonido/ <i>Eastern and Western Approaches towards the dancer's twirl through the moving picture and sound.</i> <b>Mikail Karaali y Juan Bernardo Pineda</b> .....	9
La legitimización del <i>Cinedanza</i> . <b>Juan Bernardo Pineda</b> .....	23
Danza: erotismo en movimiento. <b>Virgilia Antón</b> .....	29
El cine, las bellas artes y la visibilidad del otro -LGTB-. <b>Anna Perles</b> .....	35
Política local -municipalista- LGTB (IQH+...). <b>Zeus Serran</b> .....	45





La configuració del cinema clàssic que es va establir durant les dues primeres dècades del segle XX, va estar basada en l'experimentació sobre el comportament del cos humà en moviment, a l'hora de representar-lo mitjançant la dansa, la imatge en moviment i l'ús de l'el·lipse.

El cinema d'avui, ens presenta la seua ambivalència medidora, en observar com homes i dones dins del context espai/temporal de la representació cinematogràfica manifesten un comportament entre antagonistes, que es percep en tot l'entorn bio-sociocultural i polític de la societat nostra: del sistema oligàrquic al democràtic, del cooperatiu a l'autarquia, de la igualtat de gènere i la llibertat emocional al roll convencional entre homes i dones, de la tradició cultural a la fusió multicultural d'allò biològic a lo patològic i de l'amor a la guerra.

El RIURAU FILM FESTIVAL des de la seua seu a Jesús Pobre, manifesta un compromís de continuïtat cap a la contemporaneïtat cultural, on el cinema una vegada més, ens ajuda a alfabetitzar-nos en la difícil comprensió emocional de la integració entre lo local/rural i lo global/metropolitat.

La configuración del cine clásico que se estableció durante las dos primeras décadas del siglo XX, estuvo basada en la experimentación sobre el comportamiento del cuerpo humano en movimiento, a la hora de representarlo mediante la danza, la imagen en movimiento y el uso de la elipsis.

El cine de hoy, nos presenta su ambivalencia medidora, al observar como hombres y mujeres dentro del contexto espacio/temporal de la representación cinematográfica manifiestan un comportamiento entre antagonistas, que se percibe en todo el entorno bio-sociocultural y político de nuestra sociedad: del sistema oligárquico al democrático, de lo cooperativo a la autarquía, de la igualdad de género y la libertad emocional al rol convencional entre hombres y mujeres, de la tradición cultural a la fusión multicultural, de lo biológico a lo patológico y del amor a la guerra.

Desde su sede en Jesús Pobre, el RIURAU FILM FESTIVAL manifiesta un compromiso de continuidad hacia la contemporaneidad cultural, donde el cine una vez más, nos ayuda a alfabetizarnos en la difícil comprensión emocional de la integración entre lo local/rural y lo global/metropolitado.



CENTRE  
COREOGRÀFIC  
DE DÈNIA



EATIM JESUS POBRE  
JUNTA VEINAL



Ajuntament de Dénia  
Cultura



DIPUTACIÓN  
DE ALICANTE

ojosRojos

