SHARQI

MARTA LORENZI
CARMEN ZARAGOZÁ
BELI DE PIERO

CRISTINA LOZANO
ISABEL BILBAO
JOAN BERNAT PINEDA

YOLANDA MEDINA
JOSÉ MARÍA HORTELANO
RAFEL ARNAL RODRIGO

© Autora Marta Lorenzi
© Autora Cristina Lozano
© Autora Yolanda Medina
© Autora Isabel Bilbao
© Autora Carmen Zaragozá
© Autor José María Hortelano
© Autora Beli De Piero
© Autor/a Joan Bernat Pineda
© Autor Rafel Arnal Rodrigo
© Autor Víctor Guerra Iglesias
© Per l'edició L'Eixam Edicions S.L.

Edita/coordina: Joan Bernat Pineda.
Fotografies: José María Hortelano.
Disseny gràfic i maquetació: Víctor Guerra Iglesias.
Patrocinat per: Riurau Film Festival y Escola de Cinema Riurau.
Col·labora: Conseil International de la Danse UNESCO, Ajuntament de Dénia, Regidoria de Cultura, Culturarts -IVAC- Generalitat Valenciana, Isabel Bilbao Galería y Bechuan Atelier.
Agraïments a Anna Perles, presidenta de l'Associació Escola de Cinema Riurau.

Editorial: L'Eixam Edicions S.L.
Av. Ausiàs March, 38 - 46016- Tavernes Blanques. www.eixamedicions.com
ISBN: 978-84-15180-84-5
Dipòsit Legal: V-2249-2022
Imprimeix: Imprenta Botella, S.L. - Av de Valencia, 3 - 03730 Xàbia

SHARQI

https://u.rrff.es/sharqi

SHARQI

MARTA LORENZI

CRISTINA LOZANO

YOLANDA MEDINA

CARMEN ZARAGOZÁ

ISABEL BILBAO

JOSÉ MARÍA HORTELANO

BELI DE PIERO

JOAN BERNAT PINEDA

RAFEL ARNAL RODRIGO

ÍNDEX

La cuarta pared.
Marta Lorenzi 6

Hibridació musical a través del cant en l'obra Sharqi.
Rafel Arnal Rodrigo 8

Estructures de repetició i velocitat com a ornamentació en la composició coreogràfica.
Joan Bernat Pineda -Bechuan-..... 10

Sencillez audiovisual de compleja creación.
Cristina Lozano Molina 12

Encuentro con Sharqi, descubriendo el film de danza.
Yolanda Medina 14

Doble movimiento.
Isabel Bilbao 16

"Sharqi", cuando el trabajo colectivo y el tiempo son importantes .
Beli De Piero 20

Deconstruir el cuerpo y el movimiento en la danza.
Carmen Zaragozá 22

Sharqi. Lo Sutil en la Sombra.
José María Hortelano 24

LA CUARTA PARED

En el film de danza, el cine vuelve a sus orígenes, recuperando su vocación de ser una expresión artística -fotografía en movimiento-, en contraposición a la finalidad de entretenimiento en la que la industria cinematográfica ha acabado derivando. Lo importante aquí es el movimiento, la luz, el ritmo, el sonido... Es la conjunción de las demás artes, sin una finalidad narrativa concreta.

Por otra parte, se rompe la "cuarta pared" que se creó al proyectar las películas de cine. En sus orígenes, con el "kinetoscopio" de Thomas A. Edison, el cine se vivía como una experiencia individual, en la que el sujeto miraba lo que transcurría dentro del aparato y, en cierta medida, se aislaba del entorno y se sumergía en la experiencia de la magia que producían las imágenes en movimiento. En Europa, los Lumière inventaron -además del "cinematógrafo" para captar las imágenes- el proyector, lo que hizo que la experiencia de visualización del cine se tornara en colectiva y más parecida a la teatral, como continúa siendo hoy en día en las salas de cine. Esto crea la denominada "cuarta pared", una línea invisible que separa al espectador de lo que ocurre en la pantalla (de ahí que los actores nunca miren a cámara, salvo que quieran romper esa barrera).

La cámara son los ojos del espectador. Y esta forma de grabar un film de danza, en la que la cámara es parte de la danza que ocurre en el escenario, lleva al espectador a formar parte de ello también. Se rompe la cuarta pared. Involucra al espectador. Lo sube al escenario y le enzarza en una danza vertiginosa con el bailarín, saltando con él, cayendo con él, cruzándose con él. Todos estamos en el escenario: el bailarín, la cámara, el espectador. Todos somos la danza.

MARTA LORENZI

PROFESORA DE L'ESCOLA DE CINEMA RIURAU

HIBRIDACIÓ MUSICAL A TRAVÉS DEL CANT EN L'OBRA SHARQI

Abordem l'execució de tres propostes vocals, de tradicions diverses i aparentment inconnexes, unides en una sola peça musical. L'objectiu primordial d'aquesta música realitzada a propòsit per a la coreografia Sharqi de Joan Bernat Pineda és el de conjugar en una sola pista sonora la hibridació musical existent en el marc de la cultura musical del mediterrani.

Treballem, d'una banda, la tradició musical andalusina amb la crida a l'oració a través del cant del muetzí. Aquest cant, basat en una concepció musical modal derivada de la tècnica de la nûba andalusina, està íntimament lligat al conjunt de les regles relatives a la prosòdia, a la mètrica i als ritmes resultants del sistema sil·làbic àrab, que es vinculen amb mesures o tempos rítmics diferents. En l'àmbit melòdic l'escala pren un abast de dues octaves de tendència diatònica adaptada al gust i al temperament de cada intèrpret. En el meu cas, a partir de la imitació del cant del muetzí que realitzava totes les crides a l'oració des de la mesquita situada enfront de casa meua a El Caire (Egipte).

D'altra banda, treballem els estils cristians caracteritzats per la lírica popular i el cant litúrgic gregorià-visigot d'influència bizantina a través d'una interpretació polifònica de creació lliure del Te Deum, himne cristià del segle IV encara entonat en cerimònies de canonització, ordenacions o en proclamacions reals.

La tercera aportació a través del cant prové de la polifonia georgiana, hereva de cultures monòdiques com Turquia, Armènia o l'Azerbaidjan. La varietat

de la manifestació vocal georgiana està determinada per l'ampli espectre de dialectes, que es basen en diferents principis d'estructures polifòniques encara que amb harmonies comunes a tots, i el nucli representatiu de les quals, per exemple, és la tríada georgiana (1-4-5). Però també trobem tipus de cadències diferents de la música clàssica, o un inventari de tons basat en escales no temperades, entre altres recursos expressius.

RAFEL ARNAL RODRIGO

MÚSIC I REALITZADOR AUDIOVISUAL.
DOCTOR EN MÚSICA PER LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA.
PROFESSOR ASSOCIAT DE LA UNIVERSITAT DE SARAGOSSA

ESTRUCTURES DE REPETICIÓ I VELOCITAT COM A ORNAMENTACIÓ EN LA COMPOSICIÓ COREOGRÀFICA

En 1609, el desterrament obligat de moltíssims musulmans en haver de deixar les terres fèrtils del litoral de Dénia en l'antiga Sharq Al Andalus (primera monarquia àrab independent després de la caiguda del Califat de Còrdova en el s.XI), va suposar la pèrdua de referents i la construcció d'una cultura conversa, a vegades brillant, però esquizofrènica. Prova d'això, va ser la utilització de la grafia àrab per a escriure en valencià o el distanciament obligat des del poder aragonès de tota aquella sonoritat oriental, i convertir els cants i danses populars en jotes aragoneses cantades en valencià; fins i tot es va alterar la manera d'usar els instruments de vent (dolçaina) i percussió (tabalet), imprimint rigidesa respecte a la forma morisca. A tot això caldria afegir també la transformació estètica, compositiva i de contingut respecte al Dabke Sharqi, el qual representava una dansa d'agermanament com en la resta dels països àrabs: l'Iraq, Síria, Líban, etc., on jueus, musulmans i cristians celebraven de manera conjunta el goig i la festa a través del Dabke. Però en canvi, dins del context que ens ocupa, va suposar, no solament la transformació simbòlica cap a una confrontació interconfessional, sinó que la manera d'executar aquesta dansa col·lectiva amb els seus respectius solos virtuosos, quedava reduïda a un hieratisme absolut en la seua versió conversa: Les Filaes de Moros i Cristians d'Alacant.

En el meu cas, el desconeixement de la tradició local i la imposició d'una estètica occidental basada en una capritxosa dificultat física mancada de fonament científic sobre el sentit del moviment del cos, així com, l'assimilació errònia d'una bipedació estilitzada com a cànon de bellesa en la dansa, van desembocar en una infinitat de patologies que impedirien el meu desenvolupament dancístic. No obstant això, la influència de l'oriental respecte a la utilització del cos exempt de dolor com a premissa

en el procés compositiu de la creació coreogràfica, va suposar el descobriment de la quadrupicitat, la gravetat, la repetició modular i la velocitat com els fonamentals processos de composició en les meues peces de dansa.
Sharqi, reflecteix i recupera de manera indiscutible, tradició i contemporaneïtat mediterrània a través de la revisió del Dabke: estructura de repetició i velocitat com a ornamentació.

JOAN BERNAT PINEDA -BECHUAN-

COREÒGRAF, REALITZADOR I INVESTIGADOR SOBRE ESTUDIS CULTURALS
A ORIENT MITJÀ PER LA UNIVERSITAT DE SARAGOSSA

SENCILLEZ AUDIOVISUAL DE COMPLEJA CREACIÓN

La escenografía es sobria, tanto en la iluminación como en los tonos oscuros del vestuario y el espacio. Esta sobriedad, le da peso, pero a su vez aligera la atención del espectador a lo esencial: el bailarín, la coreografía, y la música que dota a Sharqi del matiz trascendente y místico. Para la filmación, se opta por la cámara en movimiento para enfatizar el dinamismo coreográfico.

Es primordial para las realizadoras, estudiar previa y minuciosamente la coreografía, no solo para conseguir planos interesantes, también para proteger su integridad física y la del bailarín, pues durante el seguimiento se pueden producir caídas y choques. Esto dificulta el trabajo de ambos, pero establece una conexión especial entre ellos.

El vestuario del equipo de filmación, se eligió también en negro para no perturbar la percepción y concentración del bailarín, que debe repetir un gran número de veces la coreografía, lo que supone un importante esfuerzo físico y mental. Además, tiene que tener una constancia en su nivel de energía, porque un desequilibrio en ésta, es palpable en los cambios de plano y dificulta el trabajo de montaje.

Es fundamental, renovar cada cierto tiempo el vestuario del bailarín. Las manchas de sudor también provocan fallos de raccord. Esta tarea, implica al resto del equipo, que debe estar atento para evitar este tipo de problemas.
Sharqi, es ante todo un trabajo de compañerismo y comprensión mutua, donde las dificultades se solventan entre todos con un profundo respeto entre la labor de la parte técnica y la artística.

CRISTINA LOZANO MOLINA

ESTUDIANTE DE L'ESCOLA DE CINEMA RIURAU

ENCUENTRO CON SHARQI, DESCUBRIENDO EL FILM DE DANZA

Desde la Escola de Cinema Riurau se me propuso formar parte de este proyecto de film de danza al finalizar mi segundo curso y haber realizado mis primeros cortos. Sharqi ha supuesto todo un reto, no solamente por mis pocas nociones sobre el film de danza, Sharqi me ha llevado a ese lugar en el que hay que lidiar con las dudas, por no decir miedos que nos asaltan a muchos de nosotros ante algo nuevo, desconocido, que nunca has realizado, y te preguntas si serás capaz de resolverlo y como lo harás. Ese lugar lleno de incógnitas y de vértigo, pero que no quieres dejar pasar, ni perdértelo. Sí, da mucho vértigo al imaginarte a solas con el bailarín, tu, la cámara, entrando en su movimiento, en el que me vuelvo parte de la danza. La parte que quiere captar su fuerza, sus impulsos, sus giros, sus brazos, sus vuelos, sus certezas, sus saltos. La parte que no quiere perderse nada, que quiere entrar dentro para desnudar la danza con la cámara, y salir fuera para encontrarse con ella y seguir su rastro.

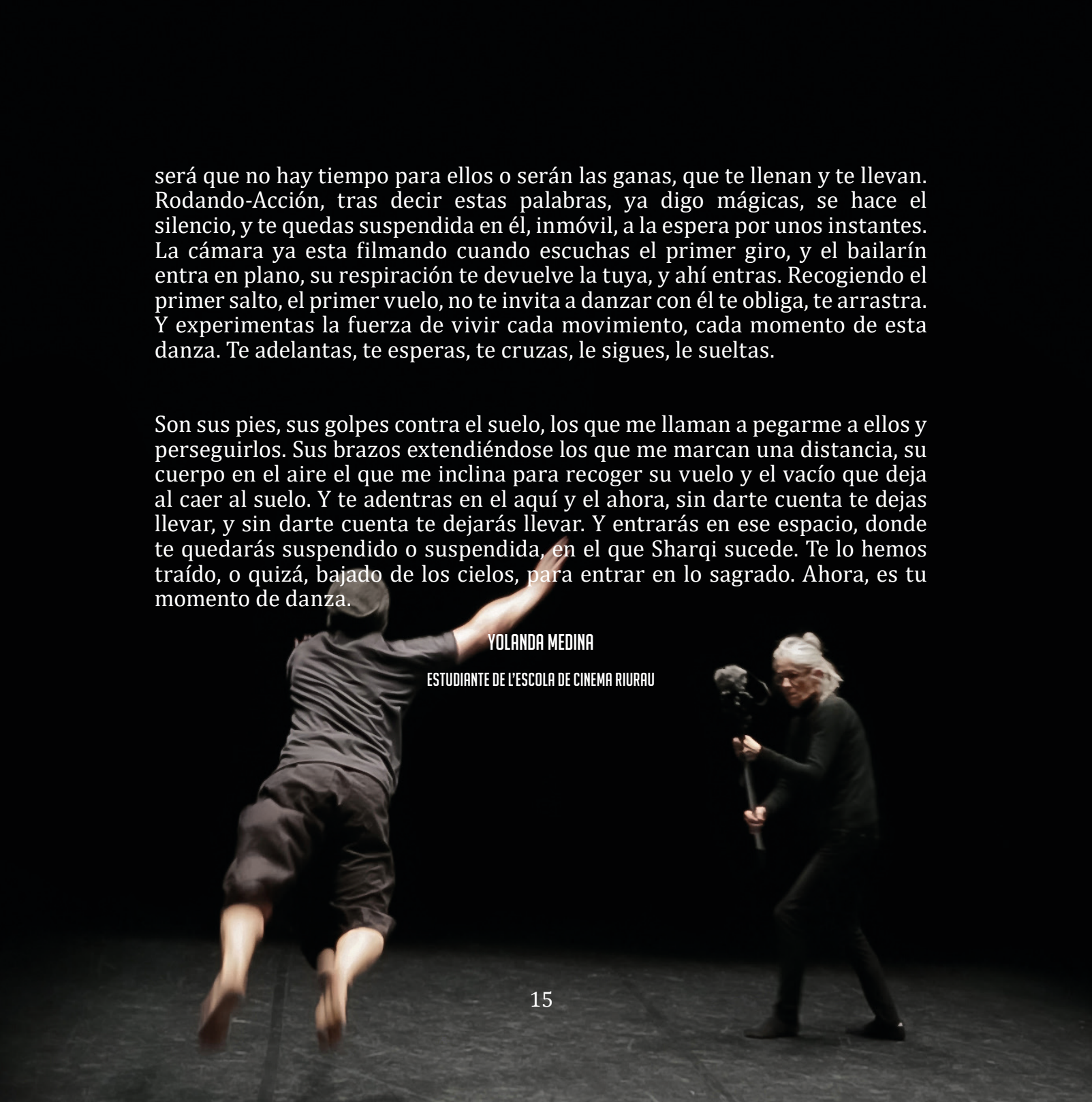
Aquí el guión se ha vuelto coreografía. El actor, un bailarín, al que no vas a dirigir. Un bailarín que te deja todo el espacio que el no ocupa para que sea yo, la cámara, la que lo tome y deje mis huellas. Intentas mitigar el vértigo con un plan de rodaje, visualizando planos, movimientos y posiciones de cámara, pero aquí una vez dichas las palabras mágicas rodando-acción todo empieza, hasta el final, no hay posibilidad de decir corten, ni repetir la escena. Como en la vida. Y llega el día esperado, no el del estreno, el de la filmación. Ya apunto de unirte al bailarín, con cámara en mano, te da la sensación, momentáneamente, como a muchos actores antes de subir a escena, de padecer amnesia, parece que todo lo aprendido te ha abandonado. Y, cómo a los actores, una vez dicha la primera linea todo retorna, y el vértigo se transforma, se alía contigo, y ahora es el que te mueve, te impulsa. Los miedos parecen haberse esfumado,

será que no hay tiempo para ellos o serán las ganas, que te llenan y te llevan. Rodando-Acción, tras decir estas palabras, ya digo mágicas, se hace el silencio, y te quedas suspendida en él, inmóvil, a la espera por unos instantes. La cámara ya esta filmando cuando escuchas el primer giro, y el bailarín entra en plano, su respiración te devuelve la tuya, y ahí entras. Recogiendo el primer salto, el primer vuelo, no te invita a danzar con él te obliga, te arrastra. Y experimentas la fuerza de vivir cada movimiento, cada momento de esta danza. Te adelantas, te esperas, te cruzas, le sigues, le sueltas.

Son sus pies, sus golpes contra el suelo, los que me llaman a pegarme a ellos y perseguirlos. Sus brazos extendiéndose los que me marcan una distancia, su cuerpo en el aire el que me inclina para recoger su vuelo y el vacío que deja al caer al suelo. Y te adentras en el aquí y el ahora, sin darte cuenta te dejas llevar, y sin darte cuenta te dejarás llevar. Y entrarás en ese espacio, donde te quedarás suspendido o suspendida, en el que Sharqi sucede. Te lo hemos traído, o quizá, bajado de los cielos, para entrar en lo sagrado. Ahora, es tu momento de danza.

YOLANDA MEDINA

ESTUDIANTE DE L'ESCOLA DE CINEMA RIURAU



DOBLE MOVIMIENTO

Conocemos las Artes Visuales clásicas bidimensionales tales como dibujo, pintura, grabado, y las tridimensionales tales como escultura o arquitectura. Figuran entre las más recientes la fotografía, el cine o la creación digital en general. No obstante, las Artes Escénicas, véase el teatro, la danza, la ópera o la performance son asimismo artes visuales desde el momento en que su apreciación depende, al menos en parte, de la percepción visual del espectador.

La investigación que plantea este proyecto ideado por el artista, coreógrafo, bailarín y cineasta Joan Bernat Pineda, reúne numerosos campos provenientes de diversas disciplinas que se conjugan entre sí: la danza y el ritmo, consustanciales a la naturaleza humana; la música y también el sonido generado por el propio movimiento en el área fílmica; la expresión corporal, ya sea emotiva o espiritual, psicológica o física; la interacción de los actores; la cinestesia respecto al espacio físico, la posición y el equilibrio; el control del espacio temporal; la utilización de la luz y su ausencia; la plástica del movimiento y por ende, el arte visual.

Sobre la escena, la danza da comienzo multiplicando el ritmo, veloz, acelerando el tiempo y las pulsaciones de su ejecutor. La luz, cenital, crea un amplio círculo para el recorrido. El área negra circundante absorbe la energía del movimiento y acoge el alma de la obra. Sólo el suelo donde el bailarín desarrolla, rueda, salta o cae, nos da la referencia finita.

La coreografía, repetida meticulosamente un sinfín de veces, evoca el trance de los derviches y de otras danzas rituales orientales, llevado hasta

la extenuación. El bailarín no improvisa. La repetición no es casual. Los elementos de la composición escénica y él mismo son tan sólo una parte actora de la obra que desde el principio está concebida para ir mucho más allá del mero hecho de ser representada. Acompañándolo en el espacio una realizadora, cámara en mano, se desplaza interactuando con el danzante, a veces replicando sus movimientos, otras oponiéndose a ellos, respetándolo en su discurrir.

Entra así en juego un nuevo actor, el cine, en una vuelta de tuerca que registra los giros, cruces o vuelos de un modo cinético en contraposición a la clásica fórmula estática que emula al espectador. En un ejercicio de doble movimiento, la cámara registra la vertiginosa coreografía mientras ella misma se desliza a través del espacio y el tiempo.

Desde el punto de vista de la filmación se establecen múltiples *fuera de campo* que son utilizados como comunicantes. Este recurso aprovecha las zonas oscuras fuera del círculo de luz para llevar la cámara al negro o salir de él. Estos *fuera de campo comunicantes* no son sino los encuentros y desencuentros de la cámara con el bailarín que no obstante permitirán establecer una continuidad en el lenguaje cinematográfico y facilitar al espectador la comprensión de los saltos espacio-temporales, es decir, las elipsis en el curso del baile.

Las más de 70 grabaciones efectuadas sucesivamente por seis realizadoras corresponden a otras tantas ejecuciones del bailarín que en tres largas sesiones han proporcionado un material inestimable y suficiente para la consecución de la obra. Pero llega el turno del próximo actor en esta pieza,

el montaje cinematográfico. Una ardua y prodigiosa tarea que propulsa a la danza, a la imagen y a todos los demás componentes de este viaje hacia límites de percepción insospechados.

El montaje es el responsable de la selección y poda de las secuencias grabadas y en esta ocasión se ensaña, creativamente hablando, con el recorte y la reconstrucción de ese doble movimiento de la toma cinematográfica y la traslación de la cámara en el espacio-tiempo. En la exploración de la multiperspectiva cinética de la danza, los cortes efectuados en plena acción se suceden sin pausa y se combinan sublimando la perspicaz entelequia del facetado cubista bidimensional. Las realizadoras, ahora inmersas en el montaje, buscan afanosamente en sus clips la continuidad de los planos para conseguir el perfecto encadenamiento de la coreografía que el espectador ha de ser capaz de descifrar no ya en el plano visual e intelectual, sino apelando a su propia sensación de cinestesia.

Una voz construye el canto de dos alabanzas entreveradas, un Allahu Akbar y un Te Deum, sobre una base vibrante y rítmica de percusión y bordón. La música ingresa en esta fase final del montaje a pesar de haber sido compuesta y esperada ya desde el inicio. Una composición que completa el sentido de esta pieza artística como un anhelo espiritual de fusión de pueblos, culturas y civilizaciones que se rompió una y otra vez a lo largo de la historia clavándose su propio aguijón. La reflexión permite una miscelánea de interpretaciones.

El sonido diegético establece la segunda banda del espectro sonoro. Las caídas del bailarín quedan especialmente registradas en los audios y enfatizan el esfuerzo y la acción. El hecho de incluir estos sonidos tranquiliza

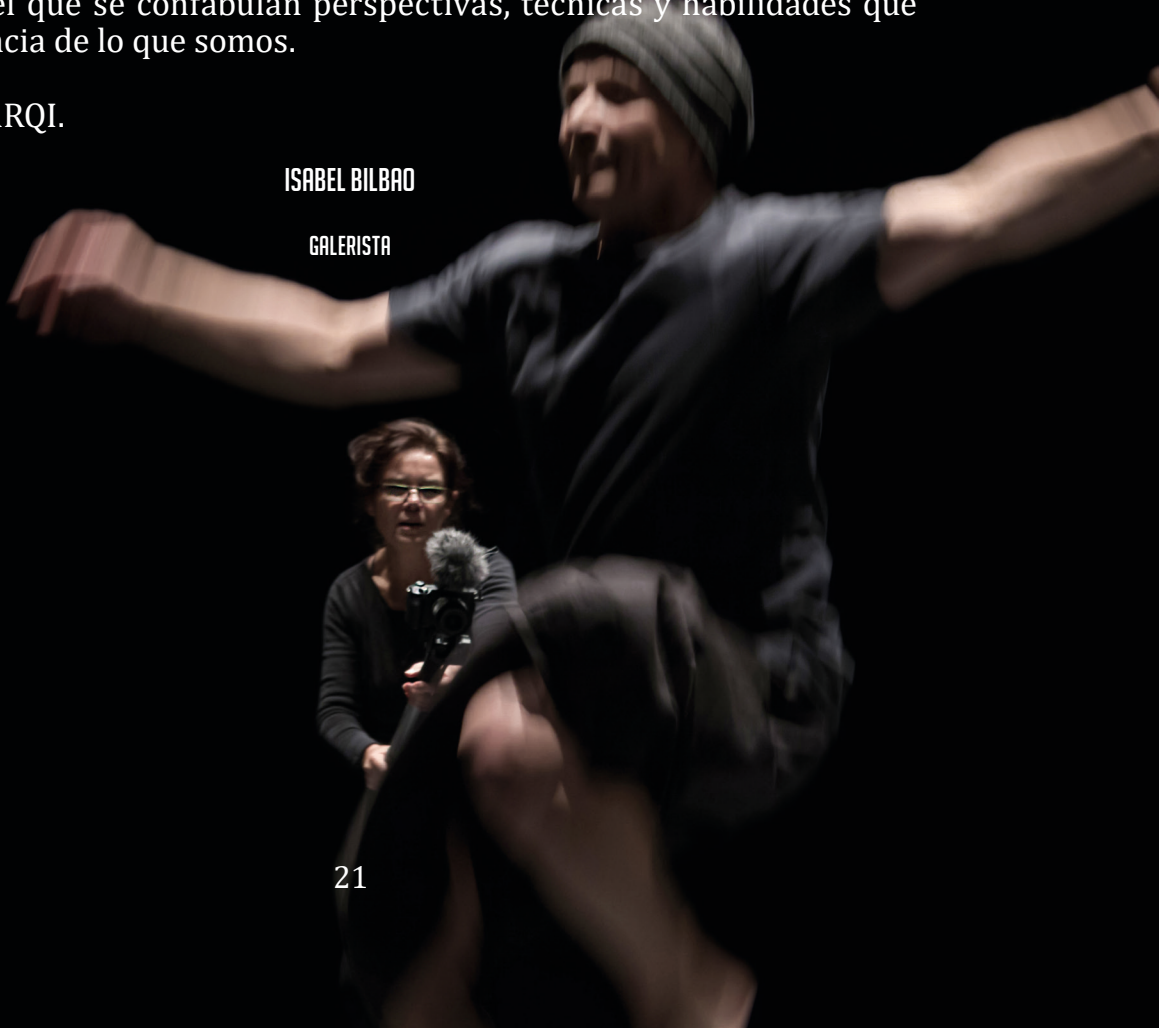
y afianza un orden que parece haberse desbocado en las imágenes. Ambas bandas constituyen la plástica sonora y aumentan la profundidad de campo de la visión sensorial.

De la sofisticada técnica de Film de Danza y también del equilibrio de las fuerzas artísticas surge esta pieza coral como un todo estético constituido a partir de la experiencia y la investigación. Retoma el punto de partida del que surgieron las artes concibiendo la creación como un todo expresivo y espiritual en el que se confabulan perspectivas, técnicas y habilidades que definen la esencia de lo que somos.

Así nace… SHARQI.

ISABEL BILBAO

GALERISTA



“SHARQI”, CUANDO EL TRABAJO COLECTIVO Y EL TIEMPO SON IMPORTANTES

Vengo del mundo de la plástica, del arte conceptual. En mi proceso creativo el tiempo no manda. Mi trabajo es solitario y lento, introspectivo. Creo y destruyo hasta conseguir conjugar una idea con los materiales, soportes y espacios y la obra surge. El tiempo no importa. “Sharqi” es un proyecto colectivo de Film de Danza y el trabajo es distinto.

Formé parte del equipo de filmación y montaje junto a otras cinco creadoras más. El rodaje se realizó en dos días de un frío mes de enero. Nos recluimos en el Auditorio del Centro Social de Denia, Bechuan, las seis camarógrafas, el director de fotografía y el técnico de sonido. Fueron muchas horas juntos. Muchas horas maravillosas de compartir un trabajo intenso, de preparar luces y equipos, de esperar para entrar en acción con el bailarín, de colaborar mientras con lo que otra necesitara, de resolver imprevistos, de compartir el momento de descanso, de comer para reponer energías.

En los momentos concretos de filmación cada una tuvo su propia forma de trabajar y su propio proceso creativo. El tiempo tomó un rol preponderante, se impuso y marcó el ritmo de la creación. Exigía velocidad y decisiones rápidas e intuitivas. Bechuan bailó una, dos, tres, hasta doce veces para cada una de las seis. Setenta y dos veces! La coreografía duraba 25 segundos. El ritmo fue vertiginoso, debíamos capturar su danza y “bailar” con él cámara en mano. Fue mágico, entramos a formar parte de la obra, llevando la cámara nos transformamos en intérpretes de una personal coreografía dentro de la coreografía del bailarín.

En la edición el tiempo se volvió pausado, así lo pedía la tarea de procesar todo lo filmado por cada una. El trabajo en ese momento fue individual y lento. Visionar y escuchar, fragmentar, unir, perseguir ritmo y fluidez, descartar, rehacer… Una vez acabadas las personales interpretaciones audiovisuales de la misma danza hubo que unirlas. El tiempo continuó siendo lento pero esta vez volvimos a trabajar en equipo. Otra vez unir, perseguir fluidez y ritmo, descartar, rehacer… Y ordenar, darle continuidad y coherencia, lograr que funcionaran como una unidad. Finalmente, a nuestra versión de imagen y sonido colectivos, incorporamos la música y los diseños del título y créditos.

El cuerpo en movimiento captado por la cámara y el trabajo del colectivo de diez creadores dan forma a "Sharqi". Es una pieza audiovisual experimental y única. Podría haber infinitas versiones, esta es solo una.

BELI DE PIERO

ARTISTA VISUAL

DECONSTRUIR EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO EN LA DANZA

Aprendo la coreografía, tantas veces dibujada en un papel, lineas que se cruzan, rayas, círculos y elipses. Aquí pongo un punto porque aquí cae al suelo y quiero captar ese movimiento cuando rueda hacia mi. ¿Mantengo la cámara fija?, ¿me acerco al bailarín? ¿o avanzo hacia él?. Hay que mantener la distancia, cuidado con el desenfoque, las manos te rozan y los pies tropiezan, movimiento continuo de la cámara. Todo muy rápido.

Acercarse es mejor a veces, ver una mancha de movimiento, los brazos que se mueven con su ritmo. Una danza creada para mi, para mi cámara.
Decido antes qué quiero, ¿detalles extremos donde aparecen texturas o planos generales? ¿qué ángulo?, ¿qué prefiero, reconocer la figura o la masa abstracta del movimiento?.

Uso los recursos aprendidos del lenguaje, un lenguaje propio. Todo en un espacio donde podré cambiar las dimensiones espacio-temporales. El movimiento ahora toca desmembrarlo en el escenario y en mi cabeza. Las posibilidades son muchas, tantas partes separadas, ahora toca unirlas y crear. El espectador no verá un mundo fragmentado, los trozos del cuerpo inconexos crearan una continuidad.

Así creo un movimiento diferente al que fue, al que fue muchas veces grabado. Pero no tengo tanto tiempo para pensar, lo aprendido esta en la cabeza. El movimiento lo creas tú y el bailarín, un diálogo entre los dos.

CARMEN ZARAGOZÀ

ESTUDIANTE DE L'ESCOLA DE CINEMA RIURAU

SHARQI. LO SUTIL EN LA SOMBRA

A finales del s. XIX aparece uno de los elementos que más ha cambiado la relación del ser humano con su entorno: la luz eléctrica.

El ensayo "El elogio de la sombra" de Junichirö Tanizaki, evidencia la importancia de las sombras en la cultura tradicional japonesa, donde la belleza reside precisamente en el uso y disfrute de las penumbras. Desde hace décadas, la oscuridad o la magia de la noche, van siendo iluminadas con mayor fuerza, con todos los desequilibrios y estrés para el ser humano, los animales y las plantas que esta acción conlleva.

Es como si la oscuridad aportara aspectos negativos y el ser humano tuviera la necesidad de borrarla con luz artificial. Quizás, revisando nuestros orígenes nos demos cuenta del motivo de generar luz en la noche. Ciertas investigaciones apuntan que hace casi 2 millones de años el Homo Erectus descubrió el fuego. Este hallazgo supuso no solo empezar a cocinar los alimentos, calentar las cuevas, defenderse de otros animales o del poder que otorgaba al poseedor del mismo. Supuso además una manera de iluminar la noche y un cambio muy importante en la relación de esta especie con su entorno. Salvando las distancias, algo similar a lo que ocurrió con la invención de la luz eléctrica durante la Segunda Revolución Industrial.

Un uso desmedido en la cantidad y calidad de la luz borran no solo las sombras, sino también las sutilezas de los espacios, la apreciación de nuestro hábitat o la correcta visión de las estrellas al anochecer. Está tan masificada que borra incluso la luz de la luna llena.

En el mundo del arte, en el Renacimiento y sobre todo, posteriormente en el Barroco, los artistas supieron sacar partido al juego que dan las luces y sombras con la técnica del claroscuro. Esta técnica se potencia cuando la luz incide desde una sola dirección y solo en los objetos o personas deseadas, permaneciendo el resto a oscuras o en penumbra.

Es por tanto mi punto de referencia para SHARQI. Potenciar la danza del bailarín mediante el empleo de las sombras. El diseño de la luz contempla, un escenario, luz cenital y telas e indumentaria negras que ayudan a crear un espacio atemporal… El claroscuro modela al bailarín y nos lleva a un espacio infinito donde antaño, también los chamanes empleaban la oscuridad y las sombras proyectadas por las hogueras como elemento de poder y fascinación.

En SHARQI no existe ningún elemento más en el escenario, nada figurativo que desvíe la atención: un bailarín, unas realizadoras, sus cámaras, luz, sombra y el espacio finito/infinito. Esta iluminación potencia la simbiosis entre las cámaras y el bailarín en una coreografía que será única en cada instante registrado.

SHARQI es un proyecto donde las realizadoras forman parte del bailarín, todos son uno con la coreografía. Cámaras y bailarín danzan en ese juego de penumbras e iluminaciones donde a veces, unos de ellos se desvanece, reapareciendo más tarde, en otro lugar, quizás en otro espacio…

La elección de una luz cenital, cálida y envolvente para este proyecto, genera un espacio-tiempo que podría ser natural, como un denso bosque

al atardecer o uno artificial creado por el ser humano, en cualquier caso, ambas dimensiones están conectadas por el comportamiento que otorga este tipo de iluminación. El sol aparece por el horizonte y rápidamente asciende creando sombras que van proyectándose hacia el suelo, para posteriormente ir declinando de nuevo en la noche.

El ser humano que tiene en su genética la impronta de este comportamiento lumínico, asimila por tanto la luz de SHARQI como un elemento cercano, que junto a la música y los sonidos diegéticos, introducen al espectador en un movimiento envolvente, ágil, vital y dinámico.

Es quizás, lo más parecido al efecto alucinógeno que usan los chamanes en sus rituales.

Es quizás, la conexión con lo más puro y primitivo que tiene el ser humano: la danza.

JOSÉ MARÍA HORTELANO MARÍN

FOTÓGRAFO & VIDEÓGRAFO
DOCENTE DE FOTOGRAFÍA E ILUMINACIÓN EN ECRR
INSTRUCTOR / EXAMINADOR DE PILOTOS DE UAS
GRADUADO EN BBAA EN LA UMH

RIURAUFILMFESTIVAL RRFF

ESCOLA DE CINEMA RIURAU

AJUNTAMENT DE DÉNIA
REGIDORIA DE CULTURA

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

BECHUAN ATELIER

IB ISABEL BILBAO
Galería de Arte

L'EIXAM EDICIONS

International Dance Council
Conseil International de la Danse
The United Nations of Dance
Les Nations Unies de la Danse