



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES**

TRABAJO DE LICENCIATURA

***Informe final para la realización del Video Danza
En Construcción***

Autora: Beatriz Sofía Malavé M. **Tutor:** Prof. Rafael Marziano Tinoco

Caracas, Noviembre de 2007.



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES**

TRABAJO DE LICENCIATURA

***Informe final para la realización del Video Danza
En Construcción***

**Trabajo de Licenciatura presentado ante
Universidad Central de Venezuela para obtener
El Título de Licenciada en Artes.**

Caracas, Noviembre de 2007

Tabla de Contenidos

Sinopsis	1
Ficha Técnica	2
Justificación Artística	3
Consideraciones sobre el guión original	14
Proceso de Realización	16
Plan de distribución	21
Presupuesto final	22
Bibliografía	24
Anexos	26

Sinopsis

Tres bailarines recorrerán sus cuerpos y los espacios que los rodean en busca de su imagen. El afuera, el Otro y la imagen de ellos mismos serán los factores que muevan sus emociones, y desde allí moverán sus cuerpos. Tan solo luego de ser devorados, expuestos, reconocidos y violentados serán parte de la construcción de una nueva estructura corporal independiente, fracturada y fragmentada. Es un viaje por el cuerpo y los espacios que habita y deshabita.

Ficha Técnica

Guión y dirección: Beatriz Sofía Malavé M

Asistente de Dirección: Esquisa Omaña

Producción General: Beatriz Malavé, Esquisa Omaña

Producción de Campo: Beatriz Malavé, Esquisa Omaña, Noelia Rodríguez

Producción Ejecutiva: Julio Malavé, Cecilia Martínez, Ma. Antonieta

Martínez, Beatriz Malavé

Cámara: Carlos Daniel Carrillo, Beatriz Malavé

Asistentes de Cámara: Miguel Ángel Leal, Dylan López

Sonido y Musicalización: Wladimir Pérez

Edición y Montaje: Beatriz Malavé, Daniel Carrillo

Diseño Gráfico: Adolfo Malavé

Música Original: Wladimir Pérez

Coreografía: Creación Colectiva

Dirección Coreográfica: Beatriz Sofía Malavé

Interpretes/Bailarines: Esquisa Omaña, Carlos Penso, Sol Mogollones.

Justificación Artística

Bien es cierto que los avances tecnológicos dados a lo largo de la historia han determinado en cierta medida las representaciones artísticas de las sociedades y el caso del cine no es una excepción. Nacido en primer lugar como experimento científico para los estudios del movimiento y como una consecuencia directa de la fotografía, el cinematógrafo logra insertarse dentro las sociedades no solo como una nueva forma de entretenimiento o un nuevo medio de comunicación masivo, sino también como una nueva manera artística de expresión. Ahora bien, es claro que dentro de la historia del revolucionario invento han sucedido un sin fin de cambios tecnológicos, los cuales también han revolucionado la forma de hacer y ver cine.

En la actualidad otra tecnología audiovisual se desarrolla paulatinamente, desde el invento de la televisión los medios audiovisuales han cambiado y el desarrollo del video ha planteado nuevas posibilidades de realización audiovisual. Los menores costos de producción que supone el video con respecto al cine han permitido a realizadores encontrar nuevas posibilidades estéticas en este medio tan subestimado como lo es el video.

Las posibilidades ofrecidas por el video, además de aportar nuevas maneras de abordar el hecho cinematográfico, ha planteado un repensar de lo audiovisual a todo nivel. En este sentido, es pertinente destacar el uso que desde principios de los sesenta se le ha venido dando al video dentro de las artes visuales. En la

esfera del video arte se replantea el arte en sí mismo y todas las expresiones artísticas que desde mediados del siglo XX se han valido del video bien para renovarse o para explorar nuevas y diferentes posibilidades de expresión y comunicación.

Así como en música, los coreógrafos y bailarines, necesitaban una forma de notación para danza, que permitiera transcribir los movimientos y de alguna manera transmitirlos y preservarlos en el tiempo. En 1928, el coreógrafo y arquitecto Rudolf von Laban saca a la luz un método que permitiría la notación en danza. La Kinetographie Laban es un método que consta de un pentagrama musical ubicado verticalmente en la página, en el cual por medio de un rectángulo y sus variaciones (signos principales del método Laban) se escriben los movimientos. El instrumento principal de la Kinetographie Laban es el cuerpo, el segundo el espacio y el tercer elemento de análisis corresponde a las calidades de movimiento o esfuerzo energético, todas estas representadas en el papel por su ubicación y forma. Sin embargo, y a pesar de haber sufrido un sin fin de modificaciones que le hacen más sencillo y accesible, el método es considerado complicado, y son pocos los que lo manejan.

Ante la dificultad por dejar un legado del arte de lo efímero: la danza y ante la presencia de tecnologías audiovisuales, los bailarines y coreógrafos ven en el cine una manera más accesible de notar los distintos movimientos coreográficos dados a lo largo de la historia. El cine y más adelante el video, ofrecían la posibilidad de registrar para la posteridad las coreografías realizadas para danza,

de este modo rápidamente el medio audiovisual pasó a ser una nueva manera de preservar y transmitir los movimientos. Pero no fue sino hasta la intervención de Merce Cunningham y Charles Atlas que el cine pasará a tener un rol diferente en el mundo de la danza. La pareja comienza a explorar la utilización de la tecnología cinematográfica en la danza contemporánea, dándole de esta manera nuevas perspectivas a estos dos tipos de arte. El cineasta filmaba los movimientos de los bailarines tres veces, desde tres posiciones diferentes (derecha, izquierda y frente) y luego por medio del montaje, construía una nueva coreografía de imágenes y daba nuevos significados a la composición coreográfica.

"Camera space presents a challenge. It has clear limits, but it also gives opportunities of working with dance that are not available on the stage. The camera takes a fixed view, but it can be moved. There is the possibility of cutting to a second camera which can change the size of the dancer, which, to my eye, also affects the time, the rhythm of the movement. It also can show dance in a way not possible on the stage: that is, the use of detail which in the broader context of theatre does not appear."¹

Sin embargo, este acontecimiento de notable importancia no se debe a un hecho aislado y azaroso. El uso del registro magnetofónico como partícipe y

¹ Merce Cunningham. Extraído de www.merce.org/filmvideo.html.

coprotagonista dentro de la obra de arte estaba adquiriendo importancia en diferentes campos y latitudes. Con el desarrollo de la tecnología audiovisual, y la influencia de la televisión nace y se desarrolla a la par un sentir de rebeldía que se verá reflejado en las galerías de arte un tiempo después. A principios de la década de los 60, Nam June Paik, coreano residente en Alemania, experimenta con el uso del video en el arte, específicamente en la escultura. Considerado el padre del videoarte, Paik irrumpe en la movida artística del momento haciendo un llamado al espectador habitual de la obra de arte y poniendo de manifiesto las posibilidades artísticas de las diferentes tecnologías, en este caso el video. Acto seguido, la influencia de Nam June Paik se hará sentir tanto en Alemania como en el resto del mundo, de esta manera se explica el nacimiento de grupo FLUXUS en Alemania, cuyo principal representante es Wolf Vostell y en el cual Paik tiene activa participación. Video-escultura, video-instalación, video-performance, video-danza son nuevas expresiones estéticas en la que el registro magnetofónico actúa como coprotagonista con alguna de las otras expresiones, insertándose de este modo en el imaginario artístico del siglo XX.

El video arte nace como una estética alternativa revolucionaria en primer lugar porque se alza contestatariamente en contra de la televisión comercial, raíz de su proveniencia y en segundo lugar porque irrumpe en el campo de las artes visuales, atacando primordialmente a las artes tradicionales como la pintura de caballete. En primera instancia, el video arte pretende "alterar las nociones

preconcebidas del público en cuanto a la percepción de las imágenes"².

En el caso específico del video danza, independientemente que pertenece a la categoría del video-arte, responde también a necesidades específicas de la Danza Moderna. La danza se vería también afectada por un germen ruptura que se había dado dentro de sus propias filas. Luego de la Primera Guerra Mundial el mundo estaba cambiando, las transformaciones en el campo de lo social, político, económico, cultural y artístico eran violentas y radicales. Transformaciones que respondían, en el campo de la cultura y el arte, a un descontento por las formas y movimientos clásicos y netamente elitistas y burgueses. A principio de los años veinte aflora el cubismo y el surrealismo en el área de la pintura, el dodecafonismo en la música, así como también la Danza Moderna.

En respuesta a las formas rígidas y restringidas que suponían la Danza Clásica, los pioneros de la Danza Moderna exploran formas y movimientos que le permitan mas libertad de acción, movimiento y creación, de esta manera personalidades como Isadora Duncan, Martha Graham, Louis Fuller, Mary Wigman entre otros, encuentran nuevas vías de expresión para lo que se había venido haciendo hasta ahora en el campo del movimiento. A estas muchas irrupciones les siguió una necesidad de crear técnicas de movimiento, entrenamiento y formación, los cuales fueron convirtiéndose en Movimientos y Escuelas estructuradas de Danza Moderna.

² Jorge Glusberg en *Retórica del Arte Latinoamericano*, citado por Martínez y Vass

Desde los años 30 hasta los 60, ocurrirán tendencias similares que hoy en día siguen teniendo vigencia. Los alumnos de los pioneros de la Danza Moderna siguen la evolución y transformación, y en algunos casos en oposición a las líneas de investigación planteadas por sus maestros. Surgen personalidades como Merce Cunningham, alumno de Martha Graham, quien comienza un trabajo consiente y de oposición en el cual -a diferencia de Graham - le da más importancia a la penetración del espacio que a la indagación emocional y psíquica. Así como ocurre con Cunningham, ocurre con todas las tendencias recién instauradas, si bien no hay cambios radicales y opuestos en todas, se generan transformaciones importantes y con ellas nuevas Escuelas.

Sin embargo, no es sino 30 años más tarde, en el albor de los años sesenta, que se fecha el segundo momento más importante de la Danza Moderna, que luego se denominará Danza Posmoderna. En gran medida la convulsión de los años sesenta será el caldo de cultivo para esta nueva generación de bailarines que buscan formas realmente novedosas para expresarse. La mayoría de ellos, alumnos de Cunningham, realizaron una ruptura total con todo lo antes hecho, incorporando nuevas técnicas de danza como la improvisación e improvisación de contacto, elementos multimedia, el uso de la palabra, así como espacios no convencionales para lograr la verdadera integración del público.

Steve Paxton, Twyla Tharp, Trisha Brown, Meredith Monk, Joan Skinner, Maya Deren, Yvonne Rainer, Anna Halprin, son algunos de los integrantes de esta generación que replantearon y repensaron la Danza Moderna sintiendo que aquellas tendencias, que alguna vez fueron revolucionarias, se habían

institucionalizado e incluso cosificado.

A pesar que es Merce Cuningham quien inicia la exploración con el cine, no es sino hasta la irrupción de los posmodernos que el video adquiere gran importancia en el campo de la danza Moderna. Mas que una forma de notación para la danza, el video danza se convierte en una coreografía de imágenes en la cual la cámara pasa a ser un integrante mas dentro de la misma.

En el video danza, la cámara no se limita a su función tradicional de registrar los movimientos, sino que "se involucra activamente en la creación de espacios y atmósferas" (Barnsley, 2003, p. 3). Recursos como la edición y la perspectiva cambiante le permiten ser otro protagonista dentro de la coreografía, esta última creada en función del video. La relación recíproca entre la cámara y la coreografía se pone de manifiesto en el video danza; el video se alimenta de los cuerpos danzantes, mientras que la danza se alimenta de los diferentes tipos de encuadres y perspectivas, así como de los usos del montaje, para construir una nueva forma de expresión, en la que tenga cabida la integración de los cuerpos en movimiento y la imagen en movimiento. La danza y el cine contienen en su matriz originaria un principio que ineludiblemente los fusiona: el movimiento

En cuanto a la relación del cine o en el mejor de los casos, el video con la danza, se puede hablar de tres tipos:

Video como registro: en el cual el video cumple solo la función de registrar un movimiento coreográfico y de este modo conservarlo para futuras generaciones.

Danza-video: en el cual el video es utilizado como soporte para la puesta en

escena coreográfica realizada en una sala de teatro.

Video danza: en el cual el video y la danza mantienen una relación de reciprocidad, ninguno es más importante que el otro. La coreografía es creada en función del video y la cámara pasa a ser otro participante dentro de la misma.

Si bien para la danza el cuerpo es instrumento y espacio de reflexión, el cuerpo humano con relación al video se redimensiona. La concepción del cuerpo como materia palpable, "real", contenedor; se replantea al abordar al mismo cuerpo no solo como material estético sino también como construcción. El video permite la desmaterialización del cuerpo y el resplandecer de un nuevo cuerpo como imagen. Y en esta redimensión del cuerpo en imagen nos aproximamos a la construcción de la imagen corporal.

Partiendo de la premisa planteada por la Antropología del Cuerpo: "el cuerpo humano es una construcción social", se supone que en dicha construcción participan distintos elementos que les son propios a cada sociedad, en cada una de ellas habrán elementos que definirán en mayor o menor medida la construcción de la corporeidad. La política, el consumo, la educación, el placer, la relación con la naturaleza, la danza, el baile, la tecnología, entre otros. "Cada sociedad esboza, en el interior de su visión de mundo, un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias, etcétera. Le otorga sentido y valor... El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma" (Le Breton, 1995, p.8).

De esta manera nos adentramos en una concepción de la noción de cuerpo que no solo permite las diferentes concepciones y múltiples relaciones con el mismo, sino que desdibuja la oposición hombre-cuerpo propuesta por el dualismo occidental contemporáneo.

Aunque a primera vista esta teoría no valoriza más las nociones de cuerpo de la sociedad oriental por sobre la occidental, o de las sociedades tradicionales por sobre las sociedades modernas, puesto todas son construcciones sociales. Pone de manifiesto que en la modernidad, la construcción del cuerpo Occidental ha limitado el cuerpo a un recinto formal en el que el hombre tan solo está de paso.

El episteme alma-cuerpo ha separado lo inseparable. El hombre no es cuerpo, habita el cuerpo y es individuo en la medida que el cuerpo es frontera y límite con otros cuerpos. Esta construcción de corporeidad convierte al mismo cuerpo en un objeto de consumo y en "un lugar privilegiado de bienestar" (Le Breton, p 9) La forma, lo saludable, la no existencia de problemas físicos, la juventud y la belleza se venden a la vuelta de la esquina con la promesa de liberar al cuerpo y de otorgarle una identidad.

La construcción corporal determinará la construcción de la imagen corporal, y ésta la construcción de simbólica de identidades. Para constituirse como individuo se debe reconocer la existencia del Otro, y bien sea por identificación u oposición se genera el proceso de construcción de identidades que finalmente se materializa en el cuerpo. La construcción de la identidad

determina patrones de relación social, conductas, maneras de ser y deber ser, que en definitiva agruparán al hombre en grupos sociales y relaciones corporales determinados. Este entramado de construcciones y relaciones determinará nociones, tanto individuales como colectivas, de lo corporal. y de sus relaciones con el entorno.

Dicho esto, el trabajo audiovisual de Video Danza plantea que el cuerpo es una construcción y que esta construcción está determinada por factores externos al mismo.

Somos constantemente devorados por un Otro que regula nuestro propio cuerpo y le otorga calidades y cualidades que lo modifican.

La mirada sobre sí mismo mas la mirada del otro, junto con la imagen del deber-ser-cuerpo forman una gran red en la que el cuerpo trata de ajustarse e incluso sincronizarse. Capas de imagen sobre imagen, convierten lo íntimo en público. El movimiento que trata de alejarse de la imagen del Otro que juzga y modifica, deja abiertos pequeños espacios por los cuales esa mirada vuelve a penetrar. Orificios a través de los cuales el movimiento es reacción del mundo exterior, el cuerpo se deja modificar en un intento por también modificar el afuera.

El Otro es una presencia que violenta y fragmenta. Es una mirada que emite juicios y no los calla. Un jurado que redimensiona el cuerpo. Esta redimensión no es más que otra manera de construcción.

Cuerpo, constructo sin frontera al cual se le siguen sumando bloques y

andamiajes. Cuerpo que forma parte de una nueva construcción y al moverse, el Otro finalmente se desdibuja. Cuerpo que ahora es el Otro. Cuerpo construido, redimensionado.

Consideraciones sobre el guión original

El título tentativo que se maneja en el guión original era Viaje a Semilla, que tomado de un cuento del mismo nombre de Alejo Carpentier, planteaba el recorrido desde el inicio hasta el final de la obra donde se sembraba la semilla de un nuevo cuerpo construido a partir de los fragmentos de varios cuerpos. Sin embargo el título dejaba por fuera y le daba menos importancia a la premisa o tema central del trabajo: la fragmentación y el cuerpo como construcción. Aunque la estructura dramática no tuvo cambios significativos, la utilización de este título se prestaba para darle una lectura diferente a la obra, en la cual tendría más peso dramático el primer acto de la misma.

De esta manera y luego de una búsqueda más apropiada para titular el trabajo, se tomó la decisión de titularlo *En Construcción*. Título que representa de una manera más acertada el conjunto de la obra audiovisual.

A lo largo del proceso de realización del video danza, producción y puesta en escena, se tomó la decisión de suprimir el trabajo de dueto planteado en el guión original. Aunque el dueto fue montado, coreografiado, ensayado, grabado y postproducido; la inclusión del mismo dentro del trabajo final implicaba una lectura diferente del trabajo audiovisual. Al colocar a cada uno de los bailarines solos en escena, se plantea una mirada del individuo y de su

corporeidad. Existen elementos -externos al propio movimiento- que llaman a la reflexión sobre la noción del Otro. Si bien cada uno elabora un solo complejo, éstos responden a la presencia visible e invisible del Otro. El Otro que violenta, modifica y observa constantemente sus cuerpos.

La noción del dueto es una constante en la obra, por lo que recurrir a la figura evidente de dos cuerpos moviéndose en el mismo plano espacio-temporal, implicaba, más que un desarrollo narrativo y corporal en el trabajo, un entorpecimiento casi preciosista en la evolución de cada uno de los personajes, así como en la premisa final: la construcción de una nueva estructura corporal a partir de fragmentos de los individuos.

Proceso de realización

Aunque el tema principal del trabajo, la fragmentación corporal y la idea de cuerpo como construcción; estuvo presente desde el inicio del trabajo con los bailarines, no fue sino después de la exploración del movimiento que la estructura narrativa fue tomando cuerpo. Bajo directrices muy claras, se exploró, no solo a nivel de movimiento sino también a nivel conceptual, las posibilidades físicas y visuales del tema planteado.

Durante un tiempo aproximado de tres meses, previa escritura del guión, se trabajó con los bailarines en el tema planteado. A través de ejercicios de improvisación se comenzó a darle forma a una idea que planteaba una serie de complejidades a la hora de llevarla al movimiento. Paralelo al trabajo corporal, se discutieron temas relacionados con la fragmentación y la construcción corporal, de manera de enriquecer el trabajo del movimiento.

Los bailarines no debían limitarse a la interpretación, sino que por el contrario, debían involucrarse activamente en la investigación del tema y en la creación coreográfica. Con elementos arrojados por el trabajo de exploración se procedió a la escritura del guión, el cual contenía una búsqueda personal del creador pero solo a partir del trabajo de exploración corporal previo.

Luego de presentado y discutido el guión con los bailarines, se inició el

trabajo de creación coreográfica, el cual se valió de la improvisación como herramienta de creación. Puesto que el proyecto planteaba que la coreografía fuese una creación colectiva, se consideró que la improvisación era la técnica más apropiada para que todos aportaran ideas de movimiento. Tomando también en consideración que es una técnica manejada y conocida por todos los participantes.

Si bien la figura del director estuvo presente durante todo el proceso y había una estructura clara a la cual ceñirse, la improvisación permitiría jugar con esa estructura a la hora de la creación. Los movimientos o cualidades de movimiento que se aproximaban a la idea del guión se fueron marcando como puntos claves dentro de la estructura, sin embargo las maneras de llegar a ellos podían variar según el trabajo planteado para cada una de las sesiones. De esta manera se fue construyendo el conjunto de la coreografía.

Paralelamente a esto se inició el trabajo de preproducción que incluía la realización del story board, grabación y montaje de las visuales a proyectarse sobre los cuerpos en movimiento, búsqueda y permisología de locaciones, lectura del guión con el equipo técnico, elaboración de plan de rodaje y presupuesto, y ensayo con los bailarines.

Una vez terminada la estructura coreográfica y concluido el proceso de preproducción, se dio inicio a la producción del Video Danza.

Si bien cada parte de la coreografía contemplaba planos específicos que requerían de un emplazamiento de cámara específico, para la grabación del

video se planteó una estructura básica a tres cámaras, una que registrase planos generales y llenos de frente, otra segunda que grabase planos generales y llenos de ambos laterales, y una última cámara encargada de los planos detalles y la cámara en mano, esta última requería involucrar la cámara en el movimiento, hacerla bailar.

Todo esto debía tomar en cuenta la repetición de la coreografía las veces que fuese necesario para grabar todo el material requerido, y en este punto se debió tener particular cuidado puesto que los bailarines debían descansar cada cierto tiempo.

Es necesario recalcar que el trabajo con el cuerpo requiere de ciertos acondicionamientos no sólo físicos sino espaciales. Los bailarines debían tener un espacio y tiempo para calentar y ensayar antes de grabar, así que dentro del plan de rodaje se debió tomar en consideración este punto, evitando ciertos imprevistos como lesiones, tensiones musculares y sobreentrenamiento.

Una vez concluido el proceso de producción y grabada la totalidad del material bruto se inició la etapa de edición y montaje. Para ello se revisó y pietó el material de manera de decidir qué tomas usar e ir visualizando el montaje final.

En este proceso se debían tener claras las nociones de ritmo, no solo a nivel de montaje sino a nivel de movimiento. Puesto que la coreografía manejaba sus propios niveles rítmicos -que venían dados por el movimiento y los espacios- que fueron pensados para el Video Danza, no fue sino hasta el trabajo de

montaje y edición que se hicieron presentes los diferentes niveles rítmicos, y este era el punto en que se tendría que decidir en cuáles momentos del Video Danza el ritmo del montaje debía armonizar con el movimiento, o bien debía darse por contraste con los mismos. Esto siempre teniendo en cuenta que el sonido, pre diseñado pero aún no grabado, sería el tercer nivel rítmico de la obra.

Para la realización y animación de la secuencia de créditos finales, se le entregó al diseñador gráfico la secuencia de videos (escogidos y editados) junto con fotografías de referencia. La premisa acordada era que la tipografía debía estar integrada a los cuerpos en movimiento. Una vez picados los videos y animada sobre los mismos la secuencia de créditos, se montaron en la secuencia final del Video Danza.

Luego de realizada la edición y montaje del video, y haber realizado una maqueta de sonido, se procedió a mostrar el trabajo a la persona que llevaría a cabo la tarea de sonido y musicalización de la pieza. Puesto que en ningún momento se trabajó con sonido directo, en este punto del trabajo se inició la grabación pista por pista y construcción de la banda de sonido en su totalidad, la cual no solo contemplaba las direcciones del guión original, sino también nuevas propuestas por parte del sonidista. Una vez terminada la banda sonora se hizo el master de sonido, que luego sería sincronizado con el video. Así como la improvisación en danza fue la herramienta de creación, también lo

fue en la música. Aunque había un recorrido claro en lo que al sonido respecta, no era mas que eso, un recorrido con puntos definidos que permitían la creación de caminos sonoros que llevaran la pieza musical a esos puntos claves.

Plan de distribución

Se prevé la inscripción del trabajo en diferentes festivales especializados en Video Danza y Danza contemporánea a nivel nacional e internacional. Entre estos:

- Fundación Jóvenes Coreógrafos, Venezuela
- Dance Camera West Film Festival, California, Estados Unidos
- Video Dance Festival, Thesaloniki, Grecia
- Il Coreografo Elettronico, Napoli, Italia
- Festival de Video Danza, Montevideo, Uruguay
- Perro Rabioso, Argentina

Se plantea también buscar apoyo en instituciones dedicadas a la difusión, exhibición y distribución del cine y el audiovisual tales como el CNAC, La Fundación Cinemateca Nacional y Amazonia Films. Así como también en instituciones dedicadas a la promoción de las artes escénicas como el Instituto de Artes Escénicas y Musicales (IAEM.)

Presupuesto Final

1- Equipo de Realización	Días	Honorarios / día	Bs.
Honorarios Profesionales		Bs.	
Director	15	300.000	4.500.000
Asistente de dirección	7	125.000	875.000
Productor	15	250.000	3.750.000
Asistente de Producción	15	100.000	1.500.000
Operador de Cámara 1	10	200.000	2.000.000
Operador de Cámara 2	5	200.000	1.000.000
Operador de Cámara 3	5	200.000	1.000.000
Asistente de Cámara 1	10	100.000	1.000.000
Asistente de Cámara 2	5	100.000	500.000
Asistente de Cámara 3	5	100.000	500.000
Sonidista	15	125.000	1.875.000
Catering	15	50.000	750.000
Editor	10	200.000	2.000.000
Sub-Total 1			20.350.000
2- Material de Realización	Cantidad	Bs. Unidad	Bs.
Cintas MiniDV Virgen	20	20.000	400.000
Maleta de luces		150.000 x 10 días	1.500.000
Cables eléctricos	6	33.333	200.000
Sub-Total 2			2.100.000
3- Transporte y Alimentación	Días	Costo/ Día	Bs.
		Bs.	
Transporte	15	50.000	750.000
Hospedaje y viáticos	3	60.000	180.000
Alimentación rodaje	15	90.000	1.350.000
Imprevistos			100.000
Sub- Total 3			2.380.000
4- Post-Producción	Cantidad	Bs. Unidad	Bs.
Edición y montaje			3.000.000
Post-producción de sonido			2.000.000

Primera copia	1	150.000	150.000
Copias adicionales	20	150.000	3.000.000
Sub- Total 4			8.150.000

TOTAL

Descripción	Bs.
2- Honorarios Profesionales	20.350.000
3-Material de Realización	2.100.000
4- Transporte y Alimentación	2.380.000
5- Post-Producción	8.150.000
TOTAL GENERAL	32.980.000

Bibliografía

ALIAGA, Alejandra; MUÑOZ, Mariana. (1998): "El video como recurso comunicacional incorporable a la experiencia dancística", UCAB, Caracas.

BARNSLEY, Julie. (s/f): La Danza Moderna: ¿radical o complaciente?, en "La Danza", Año 1, Num. 3, Caracas.

BARNSLEY, Julie (2003): Díptico para la presentación de "Impresiones", Cinemateca Nacional, Caracas.

COMBALÍA, Victoria. (2005): "La poética de lo neutro", Ediciones Debolsillo, Barcelona.

D'AMICO, Margarita. (1971): "Lo audiovisual en expansión", Monte Ávila Editores, Caracas

FRIEDEL, Helmut; PREIKSCHAT, Wolfgang. (1986): Videoarte en la República Federal de Alemania, Goethe Institut, Munchen.

MARTIN, Sylvia. (2006): Videoarte, Taschen, Colonia

MARTÍNEZ, Maria Manuela; VASS, Ana María. (1997): Video Arte: expresión de la posmodernidad, Colección Canícula, Caracas.

LE BRETON, David (1995): Antropología del Cuerpo, Nueva Visión SAIC, Buenos Aires.

LOVE, Paul. (1964): Terminología de la Danza Moderna, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

OCANTO, David (2002): Seminario Antropología del Cuerpo, Universidad

Central de Venezuela, Caracas.

TOVAR, Rafael. (1999): El cuerpo Aludido. Anatomías y Construcciones
México siglos XVI- XX, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

TRIBE, Martin; JANA, Reena. (2006): Arte y nuevas tecnologías, Taschen,
Colonia.

Anexos

Curriculum de Bailarines

Beatriz Sofía Malavé M.

Venezolana, nacida en Caracas, en 1982

En 1989 inicia estudios de Danza Nacionalista en la Escuela *Danzas Venezuela*, los cuales culmina en 1995. De 1999 al 2003 cursa estudios de Danza Contemporánea en el *Centro de formación integral para la danza - Taller experimental de Danza Pisorrojo*; adscrito a la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, en donde toma clases de Técnica Clásica, Cunningham, Graham y Release. Allí participa en los Talleres Montaje con los coreógrafos Mirjam Berns y Daniel Villalobos.

En 2003 trabaja con la profesora Daniela Pinto técnicas corporales y de improvisación, y presenta: *Ensamble coreográfico a 33*, luego pasa a formar parte del proyecto independiente de improvisación y exploración corporal llamado: *Jerimbroyah. Colectivo del Cuerpo*.

En 2004 formó parte del Taller de Danza permanente de Arquitectura *ECCO* (Espacio de Creación Colectiva) con quienes presento la pieza *Improvisación*, para el Simposio Latinoamericano de Tenso Estructuras; y *Acto sin palabras III*. Ese mismo año dicta junto a Carlos Penso un Taller de Danza y Exploración del Movimiento en la Escuela de Estudios Internacionales de la Universidad Central de Venezuela.

En 2005 asume la dirección artística de *Jerimbroyah, Colectivo del Cuerpo* y tras un trabajo de creación colectiva presentan *Anónimos*, pieza en la que se interviene la fuente de la plaza Las Tres Gracias.

Ha realizado talleres de improvisación con los bailarines: Daniela Pinto, Lucia Lacabana, Pedro Osorio y Martin Ithanausú. De Danza Clásica con Laura Prieto y Luis Penso. Y de Danza Contemporánea con Daniel Wakstein, Ilse León, María Elisa Al Chaik y Ana Chinaloy.

Actualmente cursa el último semestre en la escuela de Artes mención Cinematografía en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela y realiza su trabajo especial de grado.

Esquisa Omaña

Venezolana, nacida en Caracas, en 1983

Licenciada en Biología, mención Ecología en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela.

Su formación como bailarina se inicia en 2001 en el *Centro de Formación Integral para la Danza - Taller Experimental de Danza Pisorrojo* adscrito a la Dirección de Cultura de la misma Universidad; allí toma clases en técnicas de Danza clásica, Cuningham, Graham y Release. Participó en el Taller Montaje del coreógrafo Daniel Villalobos.

En 2003 trabaja con la profesora Daniela Pinto técnicas corporales y de improvisación, y presenta: *Ensamble coreográfico a 33*, luego pasa a formar parte del proyecto independiente de improvisación y exploración corporal llamado: *Jerimbroyah. Colectivo del Cuerpo*.

En 2004 formó parte del Taller de Danza permanente de Arquitectura *ECCO* (Espacio de Creación Colectiva) con quienes presento la pieza *Improvisación*, para el Simposio Latinoamericano de Tenso Estructuras; y *Acto sin palabras III*.

En 2005, con Jerimbroyah. Colectivo del Cuerpo, presenta *Anónimos*, pieza en la que se interviene la fuente de la plaza Las Tres Gracias.

Su formación también incluye prácticas de Yoga desde el año 1999; y conocimientos básicos técnica Pilates y Estiramiento Progresivo Global.

Actualmente realiza estudios de Postgrado en Mamíferos Marinos en St. Andrew, Escocia

Carlos Penso

Venezolano, nacido en Caracas en 1981

Licenciado en Estudios Internacionales en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela.

En 2000 realiza estudios de teatro con los profesores Pedro Ballesteros, Pavel Raschupkin y Aníbal Grunn.

Desde el 2001 hasta el 2003 realiza estudios de danza en el "Centro de formación integral para la danza. Taller experimental de Danza Pisorrojo" adscrito a la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, en donde toma clases de técnica Clásica, Cunningham, Graham y Release. Allí participa en los talleres montaje dictados por Mirjam Berns y Daniel Villalobos.

En 2003 trabaja con la profesora Daniela Pinto técnicas corporales y de improvisación, y presenta: *Ensamble coreográfico a 33*, luego pasa a formar parte del proyecto independiente de improvisación y exploración corporal llamado: *Jerimbroyah. Colectivo del Cuerpo*.

En 2004 formó parte del Taller de Danza permanente de Arquitectura *ECCO* (Espacio de Creación Colectiva) con quienes presento la pieza *Improvisación*, para el Simposio Latinoamericano de Tenso Estructuras; y *Acto sin palabras III*. Ese mismo año dicta junto a Beatriz Malavé un Taller de Danza y Exploración del Movimiento en la Escuela de Estudios Internacionales de la Universidad Central de Venezuela.

En 2005, con Jerimbroyah. Colectivo del Cuerpo, presenta *Anónimos*, pieza en la que se interviene la fuente de la plaza Las Tres Gracias.

De marzo a septiembre de 2006 toma clases de técnica Cuningham en el Instituto Collin de Istres-Francia y de Release con la bailarina Martha Moore en París.

Actualmente dicta clases de Yoga y Streching Global y forma parte del Laboratorio de Improvisación de Caracas Roja Laboratorio.

Sol Mogollones

Chilena, nacida en Santiago en 1978.

Licenciada en Biología, mención Ecología en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela.

Inicia estudios de danza en 2000 en el *Centro de formación integral para la danza - Taller experimental de Danza Pisorrojo* hasta 2004. Allí toma clases de Danza clásica, Cuningham, Graham y Release; y participa en el Taller Montaje del coreógrafo Daniel Villalobos.

En 2003 trabaja con la profesora Daniela Pinto técnicas corporales y de improvisación.

En 2005 pasa a formar parte del proyecto independiente de improvisación y exploración corporal *Jerimbroyah. Colectivo del Cuerpo*, con quienes presenta continuos ejercicios de improvisación en espacios públicos. Ese mismo año colabora en la producción de la pieza: *Anónimos*.

Su formación incluye prácticas de Yoga desde 1999 en el Club de Yoga de la Universidad Central de Venezuela.

Actualmente realiza Estudios de Postgrado en Biología en Aberdeen, Escocia.

Cesiones de derechos

De modo que el Video Danza pretende ser inscrito en diferentes festivales especializados, en los cuales uno de los requisitos de inscripción es poseer la totalidad de los derechos de la obra, a continuación se anexan las cesiones de derechos de imagen de los tres bailarines principales