

TREBALL FINAL DE GRAU

Maelström: l'obra blava de Pol Peiró

Realització d'un documental sobre un artista
novell i la seva obra

Laura Llobet Llinas
Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2020-21



Centre adscrit a la





Centre adscrit a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

MAELSTÖM: l'obra blava de Pol Peiró

Realització d'un documental sobre un artista novell i la seva obra

Memòria Treball Aplicat

LAURA LLOBET LLINAS

TUTOR: JORGE OTER GONZÁLEZ

CURS 2020 / 2021



Dedicatòria

Als meus pares, per poder fer possible la realització d'aquest documental.

Al meu avi, Joaquim Llobet, que ens ha deixat aquest 2021: fins al final sempre.

I a en Pol Peiró per deixar-me accedir al seu estudi i oferir-me la seva ajuda incondicional, li dedico les següents paraules: “toda obra cinematográfica sobre arte, (...) supone un diálogo entre dos creadores de imágenes, donde el segundo toma posición y piensa el mundo a partir de la mirada con la que el primero lo hizo antes que él” (Guillermo G. Peydró).

Agraïments

A la Sara Julián, a en Sergi Gelabert, al Ricard Casas, a la Clàudia Martínez i a l'Adrià Saiz pels seus cops de mà.

Resum

El present treball té com a objectiu realitzar un estudi del documental sobre art i dels modes documentals. S'analitzen els orígens d'aquesta tipologia de documental junt amb l'anàlisi fílmica de les peces clau de la història del documental sobre art. Es profunditza en l'anàlisi d'alguns documentals que serveixen com a referents de la peça que sorgeix darrere aquesta anàlisi: *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró*. *Maelström* és un documental sobre art que mostra l'artista emergent Pol Peiró i les seves últimes obres, en ell es podrà saber més sobre aquestes creacions i es podrà veure a l'artista creant una obra i exposant-la.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo realizar el estudio del documental sobre arte y de los modos documentales. Se analizan los orígenes de esta tipología de documental junto con el análisis fílmico de las piezas claves de la historia del documental sobre arte. Se profundiza en el análisis de algunos documentales que sirven como referentes de la pieza que surge detrás de este análisis: *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró*. *Maelström* es un documental sobre arte que muestra el artista emergente Pol Peiró y sus últimas obras, en él se podrá saber más sobre estas creaciones y se podrá ver al artista creando una obra y exponiéndola.

Abstract

The objective of the present work is to carry out the study of the documentary about art and documentary modes. The origins of this type of documentary are analysed with the filmic analysis of the key documentaries about art. Some specific documentaries that are useful for the documental that is going to be created from this analysis are also analysed. *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró* is a documentary about art that shows the emerging artist Pol Peiró and his latest works. In it, you can discover more things about that creations, and it shows the artist creating the work and exhibiting it.

Índex

Índex de figures.....	V
Índex de taules.....	VII
Glossari de termes	IX
1. Introducció	1
2. Definició dels objectius i abast.....	5
2.1 Objectiu principal	5
2.2 Objectius secundaris	5
2.3 Objectius personals.....	5
2.4 Abast.....	6
3. Marc teòric	7
3.1 Orígens del documental sobre art	7
3.1.1 El documental sobre art als anys 30.....	9
3.1.2 El documental sobre art als anys 40.....	12
3.1.3 El documental sobre art als anys 50.....	14
3.2 Bill Nichols i els modes documentals	16
3.3 El tractament de l'art en el cinema documental	19
3.4 La dimensió experimental de l'assaig filmic en el documental sobre art.....	22
4. Anàlisi de referents.....	25
4.1 Bezoek aan Picasso (Paul Haesaerts, 1950)	25
4.2 Jackson Pollock 51 (Hans Namuth, 1951)	27
4.3 Gimme Shelter (Albert i David Maysles i Charlotte Zwerin, 1970)	28
4.4 The South Bank Show: Francis Bacon (David Hinton, 1985)	29

4.5	Tàpies (Gregory Rood, 1990) i Te de Tàpies (Carolina Tubau, 2004)	32
4.6	Louise Bourgeois: No Trespassing (Nigel Finch, 1994)	35
4.7	Gurú of Spirits – Paula Bonet y Javier de Las Muelas (Carlos Luque, 2019)	37
5.	Metodologia i desenvolupament	39
5.1	Preproducció	39
5.1.1	Elecció del artista	40
5.1.2	Equip tècnic i material	41
5.1.3	Localitzacions	43
5.1.4	Sinopsi	44
5.1.5	Proposta estètica	44
5.2	Producció	46
5.3	Postproducció	51
5.3.1	Elecció de programes	51
5.3.2	Edició i muntatge	52
6.	Pla de viabilitat	55
6.1	Cronograma i pla de treball	55
6.1.1	Desviacions	56
6.2	Anàlisi de viabilitat tècnica	56
6.3	Anàlisi de viabilitat econòmica	59
6.3.1	Pressupost	59
6.3.1.1	Costos dels recursos tècnics	59
6.3.1.2	Costos dels recursos humans	61
6.4	Aspectes legals	62
7.	Resultats	63
8.	Conclusions	67

9. Bibliografia.....	69
9.1 Filmografia	73
10. Annexos.....	77
10.1 Annex 1. Cessió de drets d'imatge Pol Peiró	77
10.2 Annex 2. Acreditació TecnoCampus.....	78
10.3 Annex 3. Certificat autoresponsable de desplaçament	79
10.4 Annex 4. Llicència d'ocupació de via pública	80
10.5 Annex 5. Preguntes realitzades a l'artista el 20 de gener	83
10.6 Annex 6. Preguntes realitzades a l'artista l'1 de gener	88
10.7 Annex 7. Preguntes realitzades a l'artista el 14 de març.....	88
10.8 Annex 8. Reunió prèvia a la gravació de Maelström	90
10.9 Annex 9. Comparativa de plans.....	90

Índex de figures

Figura 1. Fotograma de Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau (László Moholy-Nagy, 1930).....	8
Figura 2. Fotogrames de Thèmes d'inspiration (Charles Dekeukeleire, 1938).....	11
Figura 3. Fotogrames de Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922).....	17
Figura 4. Racconto da un affresco (L. Emmer, T. Grauding, E. Gras, 1938).....	20
Figura 5. Fotograma de Jackson Pollock 51 (Hans Namuth, 1951).....	28
Figura 6. The South Bank Show: Francis Bacon (David Hinton, 1985).....	31
Figura 7. Pla detall Tàpies (Gregory Rodd, 1990).....	32
Figura 8. Pla general Tàpies (Gregory Rood, 1990).....	33
Figura 9. Fotograma de T de Tàpies (Carolina Tubau, 2004).....	34
Figura 10. Louise Bourgeois: No Trespassing (Nigel Finch, 1994).....	35
Figura 11. Gurú of Spirits - Paula Bonet y Javier De Las Muelas (Carlos Luque, 2019).....	38
Figura 12. Fotografia a Pol Peiró.....	41
Figura 13. Esquema de color.....	46
Figura 14. Fotograma de primer pla.....	47
Figura 15. Fotograma disposició taller.....	49
Figura 16. Fotograma pla picat.....	49
Figura 17. Fotograma de Peiró al MEP.....	50
Figura 18. Disposició set de l'acte inaugural.....	51
Figura 19. Diagrama de Gantt.....	55

Figura 20. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Francis Bacon: The South Bank Show (David Hinton, 1985).	91
Figura 21. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas (Carlos Luque, 2019).	91
Figura 22. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Tàpies (Gregory Rodd, 1990).....	91
Figura 23. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas (Carlos Luque, 2019).	92
Figura 24. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Jackson Pollock (Hans Namuth, 1951).....	92
Figura 25. Pla detall Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Tàpies (Gregory Rodd, 1990).	92
Figura 26. Pla picat Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Tàpies (Gregory Rodd, 1990).	93
Figura 27. Plans d'entrevista de Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas (Carlos Luque, 2019).	93
Figura 28. Plans del muntatge de l'exposició de Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Te de Tàpies (Carolina Tubau, 2009).....	93
Figura 29. Fotogrames varis de dos personatges parlant entre ells.	94

Índex de taules

Taula 1. Fitxa tècnica de Pol Peiró.....	40
Taula 2. Rols de l'equip de producció.....	41
Taula 3. Hardware bàsic a utilitzar en la fase de producció.....	42
Taula 4. Hardware i software a utilitzar en la fase de postproducció.....	42
Taula 5. Comparativa softwares Premiere Pro i Final Cut.....	62

Glossari de termes

Arxiu proxy	Arxiu de baixa resolució que substitueix al material original durant l'edició.
Còdec	Programa que transforma el senyal de vídeo que es registra en la càmera per després poder descodificar aquest senyal i poder-la veure en un reproductor (un exemple de còdec seria l'H.264).
Comentaris tipus veu de Déu	El narrador és escoltat, però mai és vist. “comentario por un varón profesionalmente educado, con una voz ricamente entonada, que pasó a ser el rasgo distintivo del modo expositivo” (Nichols, 2013, p.193).
Comentaris tipus veu de l'autoritat	El narrador és escoltat i vist.
Direct Cinema	Gènere documental que s'origina a Nord-amèrica. El seu màxim exponent és Federick Wiseman. Es tracta d'un cinema observacional que vol captar la realitat del moment.
El·lipsi temporal	Salt en el temps. El temps natural es fragmenta mitjançant el muntatge.
Escultura cinètica	Escultura que pertany al moviment d'art cinètic, en el qual les obres es mouen o sembla que ho facin.
Jump cut	Tall o talls que es realitzen d'un mateix pla. S'utilitza per simular el pas del temps dins una mateixa seqüència o per reduir la temporalitat de les accions.

Muntatge	Procés que es realitza durant la postproducció audiovisual. Consisteix en ordenar els clips de vídeo d'una manera creativa més enllà de l'acció tècnica de tallar i enllaçar un clip amb l'altre.
Preproducció	És la primera fase que es porta a terme en una producció audiovisual i comprèn la planificació d'un film o peça.
Producció	És la segona fase que es porta a terme en una producció audiovisual i comprèn l'execució del que s'ha planificat a la preproducció.
Postproducció	És la tercera i última fase que es porta a terme a una producció audiovisual i consisteix en acabar el que s'ha dut a terme en la producció. Normalment consisteix en manipular (editar, muntar, afegir efectes especials, etc.) el material audiovisual gravat a la producció.
So sincrònic	So que s'ha gravat de forma paral·lela a la imatge i per tant escoltem el que es veu a la imatge.
Target	Grup de persones concret a les quals va dirigit un producte audiovisual.
Workflow	Procés de treball que s'estableix per estructurar l'organització seqüencial que se seguirà durant la creació d'un projecte.

1. Introducció

La cultura i l'imaginari popular ha assumit, al llarg de la història, una multitud de noms que han acabat erigint-se en els representants de l'art a escala mundial. Parlem per exemple d'artistes com Frida Kahlo, Ta, Joan Miró, Louis Bourgeois, Pablo Picasso o Salvador Dalí. Són artistes que gaudeixen d'un gran reconeixement mediàtic i popular: la majoria segurament hem sentit a parlar d'ells; hem visitat exposicions sobre les seves obres arreu del món; s'ha produït marxandatge o productes llicenciats sobre les seves obres més icòniques, i, naturalment, hem rebut una enorme quantitat de reportatges videogràfics i fotogràfics sobre les seves biografies i contribucions artístiques. Com dèiem, formen part de la cultura popular.

En canvi, si parlem d'alguns artistes locals del maresme de l'actualitat com per exemple ho són Moscardó, Didier Lourenço, J. M. Codina, Esther Aliu, Paulí Josa, Jordi Prat Pons, Cusachs o Laia Arnau, és possible que ja siguin menys coneguts.

I si ja no parlem solament d'artistes locals del maresme, sinó que parlem d'artistes locals del maresme emergents i fem menció d'alguns noms com per exemple Pol Peiró, Marta Poca, Carla Cascales, Pol Uñó o Marc Teixidó, és possible que hi hagi gent que els conegui pel boca a boca o per alguna exposició que hagin realitzat.

Aquesta situació de desconexió d'artistes emergents pot ser deguda a una possible falta de visibilitat en institucions d'importància, publicacions sobre ells o accés a museus -és probable que això passi per una falta de finançament-. Com indica Paulino (2017), “los artistas emergentes necesitan de organizaciones sociales, como las universidades y empresas, para facilitar la difusión de su talento” (p.17). El principal espai d'exposició d'aquests artistes és doncs, en gran part les xarxes socials com *Instagram* o la seva web personal, però per poder arribar a les seves xarxes de difusió, abans s'ha d'haver sentit parlar d'ells, sinó la cerca no es realitza d'entrada. “La contemporaneidad trae consigo un conjunto de herramientas que facilitan la autopromoción artística y enriquecen las tareas de promoción institucional” (Paulino, 2017, p.17).

Crear un documental sobre art aplicat a un artista plàstic permet crear una sinergia entre dues disciplines artístiques, que en aquest cas enriqueix el coneixement sobre les obres de Pol Peiró

de la sèrie expositiva *Maelström* a aquelles persones interessades en saber què hi ha darrere les obres. És interessant establir aquesta sinergia amb artistes novells, ja que el format vídeo té facilitat de difusió sobre l'artista en qüestió; ja sigui projectant l'apropament a l'artista en una sala d'exposicions on es troba part de la seva obra, o publicant-ho a xarxes socials com YouTube o Instagram.

El reconocimiento ante la sociedad y el mercado del arte, se basa en la difusión de su obra. Sin embargo, es una tarea compleja para quienes son emergentes, los cuales, en gran parte, no disponen de solvencia económica suficiente para darse a conocer a un amplio público (Belis, 2017, p. 25).

És per això que s'ha decidit crear *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró*, un documental d'art sobre l'artista emergent Pol Peiró (Premià de Mar, 1994). Aquest documental, vol registrar el seu procés artístic de creació i fer un apropament cap a l'artista novell. Aquesta voluntat d'apropament als pensaments de l'artista existeix per tal d'unir els conceptes d'obra i artista en un sol ens. Cal apuntar al fet que malgrat que les protagonistes de les exposicions són les obres exposades, conèixer la història de l'artista és important per tal d'entendre el seu discurs. Com apunta Gracia Ruiz (2008), "llegir a la comprensión del Arte es el lento resultado de la interacción entre obra (símbolo), artista (que da vida) y sociedad (el que interpreta)" (p.310). Arquero (2020) també comenta que "Las películas que se centran en la obra de arte pueden ser excelentes, pero no reflejan completamente el sentido de estas" (p. 44-45) aquesta frase citada d'Arquero fa referència al fet que el sentit d'una obra es completa amb l'artista, ja que l'artista ho és perquè fa obres d'art i les obres d'art ho són perquè les ha fet un artista. És per això que a *Maelström* el focus d'atenció és repartit entre artista i obra, els quals no existirien un sense l'altre. Ruiz parla del cas de Marcel Duchamp per tal d'exemplificar la seva afirmació. "El juego de ajedrez y Marcel Duchamp siempre irán juntos y entendiendo el mecanismo del juego, se empieza a comprender el significado de sus pensamientos, obras artísticas y sus manifestaciones" (Ruiz, 2008, p.311).

Així doncs, el projecte presentat a continuació implica una recerca sobre el documental d'art; es vol fer una aproximació a la seva història, la seva tècnica, els seus possibles registres, com s'expressa per si mateix i com es pot utilitzar amb l'objectiu secundari de donar més visibilitat a obra i artista. Aquesta recerca culminarà en la creació de *Maelström*; un documental d'art que fa un retrat sobre l'artista Pol Peiró i la seva obra en aquest moment actual. Peiró és un artista

plàstic emergent de Premià de Mar graduat en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. El nom del documental és causat pel fet que Peiró ha anomenat *Maelström* al procés artístic pel qual passa durant la crisi de la COVID-19, i conseqüentment ha anomenat així a la seva darrera exposició al Museu de l'Estampació de Premià de Mar (MEP), la qual va ser inaugurada el dos d'abril del 2021.

El documental no només se centrarà en el seguiment del procés de treball, sinó que vol formar part d'aquest procés per tal d'oferir una visió inèdita i de caire intimista sobre allò que habitualment no transcendeix de portes enfora. Com per exemple passa en el film *Tàpies* (Gregory Rood, 1990) en el qual l'artista obre les portes del seu taller per mostrar el que no es pot veure a les exposicions: com l'artista plàstic Tàpies treballa una obra. En definitiva, es vol conèixer a l'artista, mostrar els seus pensaments relacionats amb la creació i tot allò que implica el procés de treball. En el documental es veu a l'artista en el seu taller de creació generant la seva obra o reflexionant. En aquest espai, es percep la poca mobilitat de la qual disposa l'artista i la quantitat de desordre que es troba en el taller, un desordre que l'artista coneix a la perfecció i per tant, el que sembla caos per ell és equilibri. També es veuran fragments de la inauguració de l'exposició *Maelström* i de l'artista preparant la sala d'exposicions els dies previs. En aquest apartat descobrirem a Paulí Josa (artista, amic i mentor de Peiró) i els seus comentaris respecte a les obres, observacions que realitza a Peiró mentre visiten l'exposició.

Per poder realitzar aquesta peça audiovisual es requereix un estudi previ molt important per tal d'analitzar referents, conèixer els inicis del documental sobre art i extreure el que més interessa de cada aspecte. Un cop elaborat l'anàlisi de referents i antecedents que permet definir el llenguatge en relació amb obra i artista, es realitza la preproducció, la producció i la postproducció de la peça audiovisual en qüestió en funció dels coneixements assolits.

Per tal d'exemplificar la utilitat d'aquest tipus de documental, a l'exposició del set d'octubre de 2020 a la *Fundació MAPFRE: centre de fotografia KBr de Barcelona*, es va mostrar part de l'obra fotogràfica de Bill Brandt i al final d'aquest recorregut fotogràfic, es va fer una projecció del documental *Master Photographers, Bill Brandt* (BBC, 1983), aquesta culminació del recorregut expositiu pot enriquir l'experiència de la visita, ja que aporta informació addicional sobre l'artista i sobre algunes fotografies concretes, a més a més pots observar la importància o valor que tenen aquestes obres per l'artista. Amb això es pot aconseguir una relació més pròxima entre artista i públic.

Maelström està pensat per ser publicat a la web de l'artista i a YouTube. És per això que aquest documental tindrà una durada aproximada de quinze minuts. En un futur no llunyà del marc d'aquest treball es realitzarà una projecció del documental (abans de publicar-lo a les xarxes) al MEP, espai on podran acudir les persones interessades a saber més coses sobre aquest artista i la seva obra.

2. Definició dels objectius i abast

2.1 Objectiu principal

El present treball té com a objectiu principal explorar el documental sobre art i les formes de documentar un artista i la seva obra mitjançant una peça documental sobre l'artista emergent Pol Peiró. En aquesta peça es podrà veure el procés de creació d'una obra plàstica abstracta, la preparació d'una exposició i la inauguració de l'exposició. És a dir, que es podrà veure el recorregut d'una obra des que neix fins que és exhibida.

2.2 Objectius secundaris

Els objectius secundaris del present treball són els que s'esmenten a continuació.

- Investigar el cinema documental i més específicament el documental sobre art.
- Dur a terme anàlisis fílmiques de peces audiovisuals centrals en la història del documental sobre art.
- Realitzar una peça audiovisual que mostri l'artista emergent Pol Peiró generant i exposant la seva obra. Es pretén realitzar una peça pròxima amb inspiracions de l'estil del *direct cinema* amb inclusions de parts amb estil d'entrevista. Tal com passa en el film *Louise Bourgeois: No Trespassing* (Nigel Finch, 1994) no es pretenen eliminar aquelles escenes que resulten menys formals de cara a un públic anònim, ja que es considera que en elles resideix la proximitat.

2.3 Objectius personals

Una de les motivacions de la realització d'aquesta peça és el fet que una obra audiovisual es pot difondre fàcilment a les xarxes socials i faciliten el coneixement d'aspectes relacionats amb l'obra d'un artista i en conseqüència a l'artista. Per mi és una necessitat cultural donar a conèixer els artistes locals emergents, ja que si abans ja tenien poca difusió per part de les institucions, en la situació actual de la COVID-19 és més complicat donar-se a conèixer tant ells com la seva obra. Així doncs, la peça audiovisual *Maelström* vol servir d'inspiració al fet que altres artistes emergents es donin a conèixer mitjançant altres formats que no siguin només les publicacions

de les seves obres a Instagram i per tant generin sinergies amb altres arts que es puguin donar suport mútuament.

2.4 Abast

El públic objectiu pel qual es crearà la peça audiovisual serà qualsevol persona interessada en l'art i en ampliar els coneixements sobre l'artista documentat o la seva obra (com per exemple estudiants d'art, artistes consagrats o seguidors de l'artista entre d'altres).

L'abast d'aquest treball comprèn la preproducció, la producció i la postproducció d'un documental sobre art.

En la fase de preproducció es contempla la investigació sobre altres documentals sobre art i l'anàlisi de la història del documental sobre art. Aquesta fase també consisteix en planificar tots els elements que tenen a veure amb el producte que es vol aconseguir, com per exemple preparar tots els materials necessaris, aconseguir l'artista i idear el que es vol aconseguir.

En la fase de producció es realitza la gravació del documental. En aquesta fase tots els rols necessaris són executats per la creadora del treball a excepció del dia de la inauguració, on un ajudant de so enregistra el so de l'acte inaugural.

Finalment, la postproducció comprèn l'edició i el muntatge del documental. A més a més també comprèn el fet d'idear la seva futura difusió, malgrat que aquesta no es realitza dins les dates del present treball. El que vol la difusió és projectar en primer terme el documental en el MEP i seguidament publicar-lo en xarxes socials.

3. Marc teòric

3.1 Orígens del documental sobre art

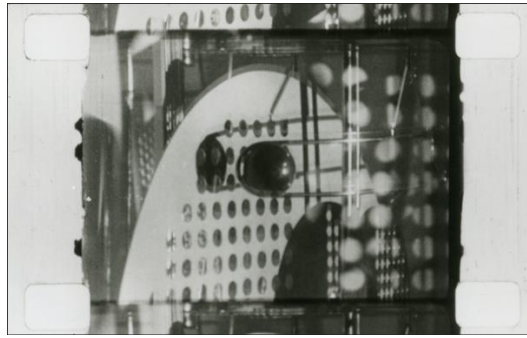
El documental sobre art va néixer amb un concepte més semblant al que s'entén avui en dia com a vídeoart que no tant a un documental que parla sobre una obra o un artista. Els cineastes dels anys vint veien el cinema com una eina on desenvolupar l'art pictòric i no tant com un mitjà on difondre l'art (de la mateixa manera que va passar amb els Pictorialistes en l'àmbit de la fotografia). Magdalena Sellés ha afirmat el següent:

En la década de los años veinte del siglo pasado algunos pintores, y otros artistas utilizaron el cine como herramienta de creación. Entendían el cine como arte pictórico, en el que el tratamiento de la luz y la composición se convertían en los temas más importantes. (Magdalena Sellés, 2016, p. 30)

Així doncs, en el segle vint apareixen un seguit d'artistes que experimenten amb el cinema:

En la década de 1920 fueron muchos los artistas plásticos interesados por el cine. Se reunían en cineclubs, donde miraban películas, hablaban sobre ellas y exponían sus experimentos. Concebían el cine como un arte pictórico, en el que lo que principalmente les interesaba era su estructura, el ritmo y la interrelación con la luz. (Lladó, 2016, p. 10-11)

Aquests experiments amb el cinema comencen a generar una relació entre cinema i art. Entre aquest seguit d'artistes es troben Man Ray, Fernand Léger, Luis Buñuel, Salvador Dalí o Viking Eggeling, els quals fan propostes abstractes on experimenten amb el cinema com a mitjà artístic, però no com a element per documentar artistes, obres pictòriques o escultòriques. Entre ells també es troba László Moholy-Nagy el qual fa una aportació experimental que s'apropa una mica més al fet d'observar la creació d'una obra.



*Figura 1. Fotograma de Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau (László Moholy-Nagy, 1930).
Fotograma que permet descobrir com era una part de l'obra escultòrica Light-Space
Modulator.*

Moholy-Nagy crea l'any 1930 el film poètic abstracte *Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau (Un joc de llums: Negre Blanc Gris)*. Aquest film tracta sobre les llums que genera una escultura cinètica de la qual ell n'és l'autor: *Light-Space Modulator* (Moholy-Nagy, 1930). Com apunta Nichols (2013) “muestra diversos puntos de vista de una de sus esculturas cinéticas, para enfatizar las gradaciones de luz que pasan a través del marco fílmico, más que documentar la forma material de la escultura misma” (p. 188). Aquest film malgrat que tingui una forma de mirar abstracte i experimental, i el que vol és centrar-se principalment en els moviments i formes de llum, no deixa de tractar sobre una escultura física, i gràcies a aquest film podem descobrir les formes que tenia aquesta obra de moure's i projectar llum, tal com es pot veure a la Figura 1. Per tant, és un document que aporta informació sobre l'obra escultòrica *Light-Space Modulator*.

Malgrat que puguem associar aquest tipus de film als primers vincles entre art i cinema -a conseqüència de la seva temàtica o de les persones que es troben darrere d'aquests films (generalment artistes)-, el documental sobre art estrictament com indica la paraula té un enfocament diferent del plantejat per aquests artistes:

No hay que confundir el “filme sobre arte” con el “filme de arte” o film d'art, denominación con que el Cine, en sus comienzos, quiso despegarse del espectáculo de feria en que se le había encasillado. El término fue difundido por los hermanos Lafitte y la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras bajo la dirección de Charles Pathé y otras personas, para liberar al cine de la pantomima burlesca y darle un tono artístico. (Zabieur, 2005, p. 215-216)

Pel que fa al documental sobre art, Peydró (2016) indica que la seva història encara és fragmentària i existeixen algunes llacunes, però que gràcies a algunes cinemateques i iniciatives particulars es comença a tenir accés a alguns títols claus de la primera època del cinema sobre art. Peydró també considera que la primera època del cinema sobre art s'acota als anys trenta i cinquanta, on segons ell, la filmació d'obres i artistes adquireix una fesomia pròpia i pot parlar-se ja d'una tipologia particular (p. 35).

Segons Zabaiur (2015) Sacha Guitry és considerat precursor d'aquesta forma de cinema -el documental sobre art- per haver inclòs alguns fragments de l'escultor Maillol en el film *Ceux de chez nous* (p. 216). Aquesta afirmació es complementa amb la que realitza Peydró (2016) el qual apunta que abans dels anys trenta es troben filmacions a artistes a França i Alemanya. Recalca sobretot les de Sacha Guitry al film *Ceux de chez nous* (1915) i a banda d'aquesta, Peydró afegeix les de Hans Cürkus amb la sèrie *Las manos creadoras (Deutsches Kunsthandwerk, 1923-29)* (p. 35).

Ceux de chez nous (Sacha Guitry, 1915) com indica Lladó (2016) “intentaba reivindicar el valor de los artistas e intelectuales franceses, haciendo contrapeso a la supremacía germana del momento” (p. 10). El film retrata artistes com Renoir o Monet a part dels fragments de Maillol anteriorment esmentats. “André Bazin dirá que, en aquel entonces, «no se trataba para Guitry más que de conservar una fotografía animada de un personaje célebre»” (Peydró, 2016, p. 35). D'altra banda, a *Las manos creadoras (Deutsches Kunsthandwerk, 1923-29)* ja es podrà veure l'acció d'una obra fent-se i no tant a l'autor que la treballa (Peydró, 2016, p. 36).

3.1.1 El documental sobre art als anys 30

Als anys trenta, quan comencen a aparèixer els primers documentals sobre art -com indica Lladó (2016)-, les imatges en blanc i negre dels documentals a vegades anaven acompanyats d'una veu radiofònica que il·lustrava un desenvolupament explicatiu (el comentari podia ser poètic o estrictament informatiu). Lladó també afegeix que molts dels documentals d'aquest primer moment, a causa del període d'entreguerres en el que es trobaven, eren utilitzats com a instrument propagandístic (p. 11). Afirmació amb la qual coincideix Peydró:

En pleno apogeo de los nacionalismos, explica la investigadora Paola Scremin, el film sobre arte es promovido con el encargo de representar una fuerte identidad cultural con

finés propagandístics, y así se multiplicarán los films sobre monumentos e hitos de las diversas tradiciones culturales. (Peydró, 2016, p. 36)

Zabiur (2015) indica que en aquesta dècada “esta modalidad conquistó su autonomía, centrándose a partir de entonces en la exploración de las artes plásticas, especialmente de la pintura” (p. 217).

Dins la dècada dels anys trenta, Zabiur (2015) i Lladó (2016) coincideixen en el fet que el primer film que es reconeix com a documental sobre art és *L'idée* (Bartosch, 1934). Zabiur (2015) apunta que aquest film és “una versión de los grabados de Frans Masereel por un autor de dibujos animados” (p. 217). Soros (2011) afegeix que aquest film constitueix una narrativa visual que es desenvolupa de manera lineal amb personatges als quals seguim a través d'una fabula sense paraules i que estan en l'origen del que actualment es coneix com a novel·la gràfica (p. 208). Al contrari d'aquesta selecció del primer documental sobre art que realitzen aquests autors, Peydró (2016) opta per no establir quin va ser el primer documental sobre art, prefereix parlar de les primeres experiències de films conscients del diàleg entre cinema i obres d'art. L'autor apunta que aquestes experiències es produeixen sobretot a finals dels anys trenta a Bèlgica i Itàlia. De Bèlgica en destaca el curtmetratge sobre els Van Eyck *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* (André Cauvin, 1939) (p. 36), la qual era:

Película oficial para el Pabellón Belga en la Feria Mundial de Nueva York de 1939, que recorría y fragmentaba el políptico de los hermanos Van Eyck con escalas de plano y movimientos de cámara que permitían mirar esta obra de infinitos detalles de una manera insólita hasta entonces. (Peydró, 2014, p. 50)

De Bèlgica Peydró (2016) també en destaca els curtmetratges de pintura flamenca com *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938) (p. 36). En aquest curtmetratge el director realitza unes associacions d'imatges constant entre les pintures i els habitants Belgues del seu present de manera lúdica, tal com es pot veure a la Figura 2.

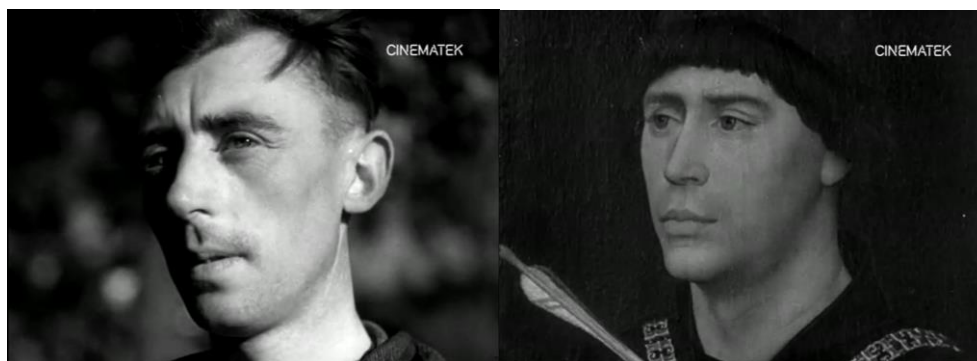


Figura 2. Fotogrames de *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938).
Fotogrames de *Thèmes d'inspiration* on es pot veure una de les associacions d'imatge realitzada per Charles Dekeukeleire. Elaboració pròpia.

El film sobre art va agafar força sobretot a Itàlia, on Peydró (2016) destaca a Luciano Emmer, Enrico Gras i Tatiana Grauding amb el documental *Racconto da un affresco* (1938) que “revisita (y reinventa) los frescos de Giotto en Padua a partir de reproducciones fotográficas” (p. 36). Emmer és el pioner italià del cinema sobre art i aquesta pel·lícula assajava una operació de dramatització dels frescos de Giotto de la Capella Scrovegni de Pàdua. Segons els crítics, aquest film va donar origen i sentit a tot el gènere, obrint tot un nou camp d'experimentació dins de la no-ficció (Peydró, 2014, p. 25). Les gravacions no van ser realitzades directament a la Capella Scrovegni sinó que es van realitzar sobre fotografies de l'editorial Alinari, que els directors realitzen amb completa llibertat creativa. En el film no es mostra la totalitat de l'obra, aquesta sempre es veu de manera fragmentada, i aquests fragments són encadenats en diferents modes d'associació semàntica, des del tall fins a la fosa (Peydró, 2014, p. 65). La pel·lícula està estructurada sense comentari narrat, a excepció d'algunes frases de Crist agafades de la Bíblia. Els moviments de la càmera en el film són lents i combina panoràmiques, escombrats ascendents i aproximacions focals (Peydró, 2014, p. 67).

Emmer, Gras i Grauding amb aquest film experimental marquen un abans i un després en el cinema sobre art, ja que obren la possibilitat del cinema sobre art. Com afirma Peydró (2013) “había abierto una vía radicalmente nueva para el cine sobre arte (...). Desde aquel primer experimento, Emmer nunca dejó de hacerse preguntas, de combinar materiales de forma novedosa, de descubrir nuevos formatos guiado por una sensibilidad privilegiada” (p. 157-158). També cal destacar les mateixes paraules d'Emmer sobre aquest film i les seves intencions:

La serie Racconti dell'arte representa una novedad absoluta en la divulgación de las obras de pintura y escultura del pasado. Los films sobre arte raramente consiguen evitar el tono didáctico, destinado a interesar sólo a quienes estudian la Historia del Arte. Pero si hay un modo científico de filmar las obras maestras, existe también otro –que podemos definir poético– que permite a todos comprender y amar la obra del artista. Ésta es la vía elegida por Parole dipinte. Racconti dell'arte. (Scremin, 2010, citat per Peydró, 2013).

És per això que aquest film és essencial pel que fa als orígens del documental sobre art, ja que aporta aquesta nova visió experimental en el seu moment.

3.1.2 El documental sobre art als anys 40

Als anys quaranta a França, destaca la data 1948, any de la Primera Conferència Internacional del Film sobre Art, en la qual René Huyghe defensarà la seva obra *Rubens et son temps* (1938) com a exemple de la capacitat analítica i pedagògica del cinema respecte a l'estudi de les arts visuals (Peydró, 2016, p. 36). En aquest any, segons apunta Peydró (2016), es troben en solucions en potència de confrontació entre cinema i pintura (p. 41).

Després de la Guerra Mundial, a partir del 1940, els films sobre art superaran el seu to descriptiu per centrar-se en la creació purament artística. A Itàlia seguirà destacant Emmer amb títols com *Il paradiso Terrestre* (Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding, 1946), un documental sobre El Bosco (Zabiur, 2015, p. 217):

Resultó de un montaje de fotografías, dada la imposibilidad en plena guerra mundial de filmar el tríptico in situ. Aun así, los autores consiguen recrear diferentes ambientes y episodios gracias al montaje y al acompañamiento musical, escogido entre el repertorio clásico. La opción tomada por Emmer se alejaba de cualquier didactismo en favor de una aproximación poética y narrativa que explotaba las posibilidades de la obra original. (Monterde, 2016, p. 267)

A França, a part del film destacat de la Primera Conferència Internacional del Film sobre Art, destaca el títol *Aristide Maillol, Sculpteur* (Jean Lods, 1943), el qual planteja la relació entre l'obra i l'home. També destaca *Henri Matisse* (François Campaux, 1946), el qual ja introdueix amb intenció analítica una certa distorsió del filmat: un ralenti de la mà de Matisse pintant, que

permetia estudiar millor la seva tècnica (Peydró, 2016, p. 36). En aquest documental de Matisse, ja podem veure a l'artista, viu, pintant per la càmera. A la primera meitat del documental, es veu a Matisse dibuixant el retrat d'un nen en directe. Es van combinant plans del dibuix i de la mà de Matisse amb plans on es veu el nen quiet i Matisse pintant. Seguidament, es veu la mateixa situació, però en aquest cas està dibuixant a una dona que té enfront i ho fa amb pintura plàstica i no amb grafit. Aquí és on es produeix el ralenti que comenta Peydró, el qual s'aguanta en pla fix durant quatre minuts.

Encara en blanc i negre i una veu radiofònica acompanyada per música, el 1948 se li encarrega a Alain Resnais una dramatització de l'obra de Van Gogh agafant com a punt de partida els impactants descobriments d'Emmer. Aquest documental guanya el Lleó d'Or de 1949 i un any més tard, un Oscar (Peydró, 2016). Segons Bazán (1997) el gran obstacle d'aquest film va ser el blanc i negre, que impedia una aproximació a l'obra de Van Gogh en aquell element que més la caracteritza: el color:

Resnais intenta suplirlo ofreciendo una nueva forma de mirar los cuadros, que rompe la objetividad del documental para dar una visión muy personalizada. En principio el guion traza una breve y lineal biografía del pintor, con los sucesivos momentos y tópicos que marcan su carrera. Pero sorprende la libertad en la selección de las obras, que no se adaptan a la fidelidad cronológica sino a la ilustración y enfatización del relato. (Bazán, 1997, p. 244)

En aquesta dècada, a França, a part de destacar Alain Resnais, també destaca Jean Grémillon i a Bèlgica destaca André Cauvin, anteriorment esmentat al final de la dècada dels trenta i Henri Storck (Lladó, 2016, p. 12). Storck, deixeble de Flaherty, utilitza a fons el muntatge cinematogràfic i les seves possibilitats, aplica la història de l'art al cinema. Partint de l'observació i la crítica comparada per mitjà de diferents efectes i procediments tècnics, obté la juxtaposició d'imatges. (Lladó, 2016, p. 12). Storck destaca amb diversos títols, entre ells *Rubens* (1948), realitzat junt amb Paul Haesaerts. Com indica Peydró (2014) “únicamente aceptada como un hito mayor de la historia del género (...) y tabla de muestra de las muchas posibilidades con que contaba el cine anterior a la era digital” (p. 27). Un altre títol que destaca de Storck és *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46), el qual “hace cristalizar una tendencia poética del film sobre arte que hace uso de todas las posibilidades expresivas del cine, con el

objetivo de reconstruir desde este nuevo medio, por ejemplo, el universo pictórico de un artista” (Peydró, 2014, p. 26).

A Alemanya també comencen a aparèixer documentals sobre art amb títols com *Michelangelo, das Leben eines Titanen* (Curt Oertel, 1940), el qual dramatitza la vida de Miquel Àngel sense utilitzar actors. Aquest film va arribar a ser alabat com el primer film en el qual va sorgir la possibilitat d'atorgar una experiència artística amb el mitjà de la pel·lícula (Peydró, 2016, p. 36).

3.1.3 El documental sobre art als anys 50

Pel que fa als anys cinquanta, Peydró (2016) comenta que ja han passat els primers anys d'efervescència i experimentació, sobretot a la segona meitat dels cinquanta. Afegeix que es veuran frustrats els intents d'internalització i construcció sòlida de propostes noves malgrat la multiplicació exponencial del nombre de realitzacions, afavorint a Itàlia per la política d'ajudes al documental (la qual obligava a exhibir un curtmetratge abans de cada projecció al cinema). A més a més, comenta que els productors encarreguen massivament obres de qualitat que allunyen als espectadors de tot el que soni a film sobre art. A tot això se suma el context industrial d'una cinematografia que havia sigut arrasada (degut a la Guerra Mundial), la qual cosa portarà al fet que els nord-americans introdueixin de forma massiva el seu cinema (p. 40).

Lladó (2016) afegeix que en aquest període cal ressaltar la importància que prenen els moviments de càmera en la filmació d'obres d'art, ja que com que els films no tenen color, és amb aquests moviments, amb els quals s'arriba a crear sensacions potents (p. 13).

En aquesta dècada es volen destacar els films *Visit to Picasso (Bezoek aan Picasso*, Paul Heasearts, 1950) i *Jackson Pollock 51* (Hans Namuth, 1950). Aquests dos films s'apropen a l'artista i la seva creació. En els dos es mostra el procés de la creació d'una obra. En el primer, *Visit to Picasso*, Haesaerts “inventa el dispositiu del cristal transparent sobre el que el artista malagueño puede pintar de frente a la camera” (Peydró, 2014, p. 28). D'aquesta manera, és com si Picasso pintes en l'aire i l'espectador pot veure com els traços de l'artista es van convertint en una obra. En el segon, *Jackson Pollock 51*, es reprèn el dispositiu de vidre de la mateixa forma en la qual es va utilitzar a *Visit to Picasso*, amb el canvi que en aquest la càmera se situa en un pla contrapicat.

Resnais, en aquesta època segueix destacant amb títols com *Guernica* (junt amb Robert Hessens, 1951) o *Les Statues meurent aussi* (junt amb Chris Marker, 1953) que tracta d'obres d'art africanes en una perspectiva no colonialista. En ambdós documentals el director treballa el temps, el temps fílmic, la concentració, la intensificació dels enquadraments, que intenten transmetre el moviment interior de les imatges que el director tracta de capturar (Lladó, 2016, p. 13). A *Guernica* es fa ús d'imatges d'arxiu d'obres de Picasso i l'atenció del film es focalitza en l'obra més que en l'artista. *Guernica* és una peça atrevida, experimental, en la qual hi ha una veu en off que explica la història del poble d'una manera poètica i teatral, per tal de generar dramatització. Potent i dinàmica, la música juga un paper important, transmetent drama i angoixa. Com afirma Aragón (2006) “vemos cómo esta primera secuencia finaliza con una dramatización de la música, antes melancólica y serena, y con unos planos que pueden adquirir una significación expresiva importante: la partitura se hace desgarradora” (p. 610). Com indica Peydró (2014), després de tots aquests films de Resnais que s'han comentat d'aquesta dècada d'or del documental sobre art, el director abandonarà per sempre els films sobre pintura, ja que sentia que repetia els mateixos procediments i no trobava solucions noves (p. 75).

Emmer, al contrari de Resnais, crearà en paral·lel obres de ficció i films d'art i col·laborarà en el famós *Carosello* de la televisió italiana, culminant finalment en obres de cine-assaig que es pregunten en primera persona pel significat de l'art en la configuració de la memòria personal (Peydró, 2016, p. 47). Abans dels films de cine-assaig, en aquesta dècada, Emmer seguirà en la seva línia amb documentals com *Goya* (1951), on la música agafa força, i *Leonardo Da Vinci* (1952).

Sens dubte, el film que marca més aquesta dècada i que esdevé una fita de França és *Le mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956) que Bazin saludarà com la segona gran revolució del cinema sobre art (Peydró, 2016, p. 41). Com indica Lladó (2016) el film és el primer llargmetratge dedicat a un pintor en acció, on la tela de l'obra s'identifica amb la pantalla cinematogràfica, on l'espai de la pintura i de la càmera esdevenen el mateix. El documental es pot considerar com l'últim gran film de l'època daurada (p. 13):

Desde la década de 1950 hasta hoy las películas/documentales de tema artístico han enfocado asuntos y autores diversos, orientándose su producción hacia la televisión y el vídeo, exhibiendo a menudo un pesado didactismo, salvo excepciones, en las que la

intención pedagógica se atempera con un equilibrado rodaje, poesía y rigor histórico, que nos permite conocer la creación artística sin intermediarios. (Lladó, 2016, p. 14)

3.2 Bill Nichols i els modes documentals

Bill Nichols va crear una classificació per tal de poder distingir els documentals entre ells. Nichols realitza en el seu llibre *Introducción al Documental* (2013) una classificació de modes documentals, la qual consta de sis modalitats diferents i són les que es presenten a continuació:

El mode poètic sacrifica l'edició de continuïtat, explora associacions i patrons que impliquen ritmes temporals i juxtaposicions. Els actors no solen assumir un rol de personatges amb complexitat psicològica i punt de vista concret sobre el món, funcionen amb altres objectes per tal de formar les associacions que decideixi el cineasta. Aquest mode remarca l'atmosfera, el to i compte amb una gran capacitat expressiva (Nichols, 2013, p. 191).

Paula Álvarez descriu de forma molt entenedora el mode poètic:

Como sabemos, la otra vocación del documental es la atención a los rincones de la cotidianidad a los que no se les presta atención y quizá tienen un reclamo de encanto por su poesía olvidada, por su necesidad de denuncia o simplemente por descubrir un tesoro en algo aparentemente insignificante: las historias en lo cercano. (Álvarez, 2008, p. 829)

Un exemple d'aquest mode és el film *Regen* (Joris Ivens, 1929), que segons Paula Álvarez (2008) fa ploure les visions d'una ciutat mullada, tornant-nos una vivència universal d'un simple fenomen meteorològic, en forma de fragments d'evocacions intenses. Es veu com evoluciona la ciutat d'Amsterdam en un dia de pluja. L'edició d'aquest film va al ritme del temporal, utilitzant plans llargs quan no plou i plans curts quan la pluja s'intensifica. Aquest film no compte amb un narrador, per això les imatges s'expressen per elles mateixes i l'espectador els hi atorga significat.

El mode expositiu reuneix fragments del món històric en un marc retòric, més que en un marc estètic o poètic. Algunes pel·lícules expositives són presentades amb un narrador tipus veu de Déu (Nichols, 2013, p. 192). Les imatges s'organitzen i se'ls hi dona sentit, utilitza una edició la qual el seu objectiu és mantenir la continuïtat de l'argument o la perspectiva (Nichols, 2013,

p. 194). Aquest mode accentua la impressió d'objectivitat i una perspectiva ben documentada, vol crear una sensació de credibilitat a partir de qualitats com agafar distància, mostrar neutralitat, desinterès o l'omnisciència (Nichols, 2013, p. 195).



Figura 3. Fotogrames de *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922). Fotogrames on s'observa la descripció que es realitza de les imatges posteriors. Elaboració pròpia.

Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922) fa ús del mode expositiu. Aquest film, tal com indica Paz (2008) “Habla de la vida real, atestigua una presencia en el mundo, da pruebas de una determinada realidad: la de una familia esquimal, de la tribu de los Itivimuit, de cómo esta familia lucha para sobrevivir y se adapta a la naturaleza” (p. 119). S'utilitza un narrador extern mitjançant un text escrit en el qual s'explica el que es veu a la imatge, el narrador ni entra en escena ni dóna el seu punt de vista. Es documenta de manera fidel i entenedora la vida exòtica dels personatges, tal com es pot observar en la Figura 3.

El mode observacional comença a ser popular als anys seixanta gràcies a les càmeres lleugeres de 16 mm i les gravadores de so sincrònic portàtils, les quals van marcar un abans i un després en el món del cinema (Nichols, 2013, p. 184). Els actors d'aquests films ignoren al cineasta i freqüentment els personatges són captats en necessitats urgents o en les seves pròpies crisis. (Nichols, 2013, p. 201). S'assumeix el rol de “mosca a la paret”; estar present en un fet i gravarlo com si s'estigués absent. Aquest cinema genera una sensació de misteri al voltant d'aquest mode, ja que planteja preguntes del tipus com hagués sigut de diferent una situació si la càmera no hagués estat present (Nichols, 2013, p. 206).

Wiseman és un gran representant del *direct cinema*, realitza films al més pur estil “mosca a la paret”, un d'aquests films seria *Titicut Follies* (Federick Wiseman, 1967). Com apunta Lanza (2013) sobre els films de Wiseman “su interés nunca ha residido retratar a sujetos, sino que

todos sus films se ocupan de instituciones públicas estadounidenses” (p. 83). En cap moment del documental es nota la presència del cineasta, no hi ha entrevistes, planteja qüestions entorn de la responsabilitat del cineasta respecte als subjectes i la seva exposició al públic. Segons Nichols (2013) “Fred Wiseman pide verbalmente consentimiento cuando filma, pero supone que cuando filma en Instituciones públicas tiene el derecho de registrar lo que ocurre; nunca les concedí a los participantes ningún control sobre el resultado final” (p. 202).

El mode participatiu també comença a ser popular gràcies a les càmeres de 16 mm i les gravadores de so sincrònic portàtils (Nichols, 2013, p. 184). En paraules de Nichols (2013) “Podemos ver y escuchar al cineasta actuar y responder ahí y en ese momento, en la misma arena histórica que la de los sujetos de la película. Surgen las posibilidades de actuar como mentor, critico, interrogador, colaborador o provocador” (p. 211). El documentalista d'aquest mode viu entre altres persones i pot explicar o representar el que ha experimentat, per tant, és un actor social més del documental (Nichols, 2013, p. 207-209). Aquest mode també utilitza metratge d'arxiu per contextualitzar els fets que documenta (Sellés, 2016, p. 55).

Chronique d'un été (Edgar Morin i Jean Rouch, 1961) és un exemple de documental participatiu que es du a terme mitjançant entrevistes i participacions a càmera dels directors. També inclouen comentaris i reflexions que ells fan sobre el documental mentre debaten el que han gravat. Rouch i Morin anomenaven a aquest estil de cinema “*cinéma-verité*”; el qual emfatitza la idea del fet que la veritat és la trobada entre el subjecte i el documentalista i revela la realitat del que passa quan la gent interactua en presència de la càmera. És essencialment, la veritat d'una forma d'interacció que no existiria si no fos per la càmera (Nichols, 2013, p. 211-212), al contrari que al cinema observacional que vol veure el mateix que es veuria sense la càmera.

En el mode reflexiu el cineasta té un compromís amb l'espectador i parla no només del món històric, sinó també sobre els problemes i preguntes que sorgeixen en representar-lo. En paraula de Celis (2008) “los documentales reflexivos objetivan la pregunta sobre la esencia del documentalismo, sus límites y posibilidades” (p. 51). En aquest cas l'espectador pot veure el documental tal com és: una creació o representació. (Nichols, 2013, p. 221). Aquest mode és el més autoconscient i autoqüestionat que hi ha. Les nocions que queden sota sospita són l'accés realista al món; l'habilitat per proporcionar una evidència persuasiva; la possibilitat de la prova indiscutible i la relació solemne entre una imatge indicativa i el que representa (Nichols, 2013, p. 224-225).

Reassemblage de Trinh T. Minh-ha (1982) reflexiona sobre la imatge i sobre com és de complicat apropar-se als subjectes, com indiquen Voto i Pérez (2014) “Los textos que acompañan *Reassemblage* nunca vienen a confirmar sino más bien a hacer titubear el sentido de las imágenes”. També reflexiona sobre els límits del dret que té un etnògraf sobre filmar i entrar en la vida d’altres persones. Minh-ha, també observa com els altres la miren a ella, ja que ella és l’estranya en aquell espai temps, per això mai s’apropa del tot als subjectes.

La declaració de Trinh Minh-ha, de que ella «hablaría cerca de», más que «hablar acerca de» o «hablar con» la gente nativa de África Occidental, en *Reensamblaje* (1982), simboliza el cambio que produce la reflexividad: atendemos ahora a cómo representamos al mundo histórico, así como a lo que se representa (Nichols, 2013, p. 221).

El mode performatiu o expressiu no fa ús dels comentaris tipus veu de Déu (Nichols, 2013, p. 186). Aquest mode genera preguntes sobre en què consisteix el coneixement i també utilitza l’actuació, segons Benner (2017) “el documental performativo utiliza la performatividad dentro de un contexto de no-ficción para mostrar la imposibilidad de la representación en todo documental autentico” (p. 127). Aquest mode posa en primer pla la intensitat emocional de l’experiència i el coneixement encarnat i ajuda a sentir com seria una situació o experiència concreta. En aquest cas s’intensifica el fet de voler ser captivador i això ho fa per ser persuasiu més que afectiu: vol que experimentem el món d’una manera en concret i el més realista possible (Nichols, 2013, p. 230-231).

Los Rubios d’Albertina Carri (2003) és un exemple de film performatiu que obra la possibilitat que altres directors de la post dictadura responguin a la necessitat d’explorar les conseqüències immaterials produïdes per la desaparició (Benner, 2017, p.123). En aquest film la directora mostra les memòries que té sobre els seus pares, que van ser segrestats i assassinats; per a fer això utilitza a una actriu que la representa.

3.3 El tractament de l’art en el cinema documental

Cada teòric fa una classificació diferent sobre les diverses maneres que hi ha d’enregistrar el cinema documental sobre art. En aquest apartat podrem veure algunes d’elles.

Peydró (2014) proposa sis tendències estètiques diferents en el documental sobre art. En primer lloc anomena la dramatització de la pintura, posant com a exemple la que utilitzen els tres directors de *Racconto da un affresco*. En la dramatització de la pintura, el marc desapareix i es fragmenta la pintura (com es pot veure en la Figura 4) tal com en la gramàtica de ficció, és a dir, usant el muntatge invisible. En aquest cas, el cineasta pot realitzar divisions o progressions temporals i pot generar relacions dramàtiques entre personatges espais. Es busca introduir el factor temps en obres en les quals abans el seu espai només era vist simultàniament. (Peydró, 2014, p. 25)



Figura 4. Racconto da un affresco (L. Emmer, T. Grauding, E. Gras, 1938).
Fotograma del documental *Racconto da un affresco* en el qual es pot observar la tècnica de fragmentar la pintura. Elaboració pròpia.

En segon lloc, anomena l'alliberació respecte de tota excusa biogràfica o dramàtica. Peydró ho exemplifica amb *Le monde de Paul Delvaux* (Henri Storck, 1944-46), i comenta que el director del film dóna forma a una tendència poètica en aquest documental, el qual utilitza les possibilitats expressives del cinema. Així doncs, l'obra es recolza en la poesia i en paraules de Peydró (2014) E en el suggeriment sensorial i conceptual, en el joc d'associacions visuals, els recorreguts de la càmera per les figures i el joc constant d'enquadrament de detalls que són associats per navegar entre quadros diferents. (Peydró, 2014, p. 26)

La tercera tendència la classifica com a documental divulgatiu que respecta més a l'obra. En aquest cas es recorre una obra fragmentant-la en detalls però sense tant excés visual. L'element primordial d'aquesta tendència és la intenció d'una anàlisi formal d'orientació pedagògica. (Peydró, 2014, p. 26)

La quarta tendència és l'anàlisi crítica per mitjà del cinema, com aclareix Peydró (2016) "la puesta en valor de todas las herramientas posibles del cine para expandir las posibilidades de

anàlisis con que ya contaba la disciplina de la Historia del Arte” (p. 27). Peydró apunta que aquesta tendència la va iniciar l’historiador de l’art Carlo Ludovico Ragghianti.

En cinquè lloc anomena la tendència del cinema processual, el qual se serveix de l’artista viu per poder filmar el seu procés de treball. En aquesta tendència Peydró destaca *Visit to Picasso* (1950), el documental que marca una fita en aquesta tendència. Aquesta tendència busca el diàleg estètic, freqüentment fent que els cineastes entrin als tallers dels artistes (Peydró, 2014, p. 28).

Finalment, la sisena tendència és el cinema de ficció en el qual la biografia de l’artista té rellevància. En aquest cas, decisions estètiques del cineasta, que en la no-ficció van imposades per l’escenari real de treball de l’artista, o per esdeveniments de la vida real, aquí estan calculades i disposades meticulosament. Aquest fet permet apropar-se de forma privilegiada al diàleg entre el cine i la seva representació de les altres arts (Peydró, 2014, p. 28).

Segons Lladó (2016) Antonio Costa defineix quatre tipologies per catalogar els documentals sobre art, dos menys que els de la selecció de Peydró. En aquest cas classifica en primer lloc els films sobre art (tant si són sobre un pintor com el seu estil), són films que plantegen un tema relacionat amb la representació pictòrica. En segon lloc, anomena els films que tracten del treball quotidià de l’artista (com seria *Le Mystère Picasso*, 1958). En tercer lloc anomena les biografies d’artistes, i finalment les pel·lícules històriques en les quals s’evocuen temps passats utilitzant fonts pictòriques, o aquells films que fan referències a un artista, escola o tendència artística (tipologia més centrada als films de ficció) (p. 20).

Lladó (2016) també explica que Áurea Ortiz i María Jesús Piqueras distingeixen tres tipologies de films sobre pintura. En aquest cas trobaríem els de gènere biogràfic, els documentals, i aquelles que tracten sobre el procés de creació artística (p. 21).

Així doncs, els quatre autors coincidiren en els tipus de tractament de biografia, cinema processual, anomenada així per Peydró l’obtenció d’imatges del procés de creació artística, i la dramatització de la pintura, que serien els films documentals sobre art que dramatitzen el discurs mentre parlen d’una obra.

3.4 La dimensió experimental de l'assaig fílmic en el documental sobre art

El terme assaig fílmic ve donat des de fa molt de temps per pel·lícules que no eren documentals sobre art, més tard, aquest gènere va utilitzar el terme pels seus propis films. Josep M. Català explica en un dels seus articles d'on prové aquest terme tan ambigu:

El término film-ensayo (Essai-film) fue rescatado por Richard Wilson en una entrevista mantenida en 1987, para denominar el modo cinematográfico que, según él, caracterizó la última parte de la carrera de Orson Welles. El mismo Welles lo había acuñado años antes para justificar la peculiar estructura de su película Fake. (Josep M. Català, 2000, p. 79).

L'assaig és una forma documental difícil de definir, de fet no compta amb una definició tancada i és una de les formes fílmiques més obertes. Arquero (2020) comenta que l'assaig audiovisual és difícil de conceptualitzar i es resisteix a ser definit com a una anunciació tancada (p. 44). Es podria dir que l'assaig no té com a objectiu l'exactitud, sinó que vol transmetre un pensament, el del director, sense l'objectiu de definir una cosa, vol reflexionar. “por la influencia de la obra de Montaigne, el ensayo devino también en castellano en esa forma de escritura (y más tarde, también, de filmación) en la que el pensamiento del autor se inmiscuye en un camino complejo” (Arquero, 2020, p. 45). Josep M. Català (2000) afirma que el film-assaig no és ni un gènere ni un estil, en les seves paraules “el film-ensayo, además de no ser en sí mismo ni un género ni un estilo, tampoco puede decirse que sea un procedimiento destilado por algún género o estilo concretos, a modo de estructura narrativa prototípica” (p. 83). L'autor també apunta al fet que l'assaig fílmic es pot donar en tota una peça audiovisual o només en un fragment d'aquesta. Precisament per la reflexió que implica l'assaig fílmic Català (2000) el lliga estretament amb el documental apuntant al fet que “podemos afirmar que el film-ensayo está fuertemente emparentado con el documental, un género que podría ser asimismo considerado como una reflexión sobre la realidad, si bien gran parte de los documentalistas no estarían demasiado de acuerdo con ello” (p. 84).

La proposta de l'assaig fílmic en el documental sobre art, com indica Arquero (2020), no s'ha centrat ni en la vida dels artistes, ni en detallar de forma didàctica les obres o estils dels creadors, sinó en endinsar-se en l'art des de l'assaig audiovisual (p. 46). També cal fer menció al fet que

el terme assaig va aparèixer des dels inicis del documental sobre art, amb la diferència que tenia un plantejament diferent del que entenem ara. Es referia més al fet d'experimentar, ja que en el seu moment els documentals sobre art eren una proposta nova a investigar. Com apunta Peydró:

El término “ensayo” ya se aplicaba en relación a películas sobre arte en los años cincuenta, pero estaba aún lejos de tener el sentido que hoy podemos darle. Ya en 1945, el propio Luciano Emmer había defendido su primera película como un experimento sin garantía de éxito, lo cual entroncaría con quienes defienden la acepción experimental del término “ensayo”. (Peydró, 2014, p. 235)

Peydró (2014) destaca el film experimental de 1944 sobre el pintor surrealista Paul Delvaux anomenat *Le monde de Paul Delvaux* (1946), Peydró comenta que Kraucer situa l'obra de Storck com la cristallització del que denomina “tendència experimental del cinema sobre art”. També comenta que el film d'art experimental, per Kraucer, és fidel a ell mateix per complet quan el seu creador es dirigeix a construir amb els elements de les pintures utilitzades un tot auto contingut tan vàlid artísticament com l'original (p. 80).

Emmer, tampoc va dubtar en utilitzar la tendència de l'assaig fílmic. El 2001, presenta el film *Nostalgie*. Com comenta Peydró (2014) Emmer realitza un assaig sobre el pintor Balthus, aquest és de les pel·lícules més lliures de la seva filmografia, on utilitza imatges pròpies en segon grau (dels canals de Venècia) posades en conflicte amb imatges del present. Aquestes imatges resulten en un assaig sobre la nostàlgia (p. 326). “El autor hace dialogar cuadros de Balthus con planos de sus películas venecianas de 1948, *Islas en la laguna* y *Venecia y sus amantes* –superpuestas ya de por sí a su memoria real de la Ciudad-” (Peydró, 2014, p. 326).

També es vol destacar el film d'Agnès Varda: *Jane B. par Agnès V.* (1988). Varda és una de les figures més notables en l'àmbit del cinema assaig i en aquest documental fa una aproximació a l'art a través de diversos retrats assagístics de l'actriu Jane Birkin. En aquests retrats Varda disfressa a l'actriu i prepara una posada en escena inspirada en diferents obres d'art. Com apunta Merino:

Vaig mirar la pel·lícula i hi vaig veure Jane Birkin encarnant una diversitat de personatges, de manera que podia intuir-se que l'actriu, a partir del joc proposat per la cineasta, s'amaga darrere múltiples disfresses. De fet, en la brevetat de les diverses

situacions o sketches amb què es construeix una pel·lícula volgudament fragmentària i fins elegantment desordenada, més que personatges, en són esbossos o se'n fan pinzellades. (Merino, 2013, p. 19)

Quan Birkin escenifica aquests retrats explica algunes de les seves vivències personals, somnis o records. “El retrat, doncs, comença amb una ambigüitat que apunta un joc entre la confiança i la disfressa, la realitat i la ficció, la veritat i la mentida, la vida i la representació” (Merino, 2013, p. 21).

4. Anàlisi de referents

En aquest apartat s'analitzen els principals referents que serveixen com a base inspiradora del documental d'art *Maelström*. Cada un d'ells aporta diverses tipologies de referents o en algun cas els referents es reforcen entre ells. Ja que aquest treball comprèn les fases de preproducció, producció i postproducció, es farà referència a tipologies de referents que cobreixen aspectes de les tres fases, com per exemple referents conceptuals, de gènere, estètic o de forma. S'ha optat per distribuir els referents en ordre cronològic per tal de facilitar la seva lectura podent situar els diferents films en el temps amb facilitat.

Cal esmentar abans d'iniciar l'anàlisi de referents, el fet que els personatges documentats en la majoria dels casos són pintors o figures famoses en el món de l'art. Es vol destacar aquest fet, ja que en el cas de *Maelström*, l'objectiu és la creació d'un documental d'art d'un artista novell emergent i no d'un pintor ja consolidat, malgrat que en els exemples usats no es tracta d'artistes novells. En aquest aspecte conceptual concret, *Maelström* serà diferent dels referents que es presenten a continuació, ja que la persona a documentar no està consolidada.

4.1 *Bezoek aan Picasso* (Paul Haesaerts, 1950)

Paul Haesaerts és un cineasta i historiador d'art belga que explora el documental sobre art. Haesaerts defensava tres possibilitats simultànies de crítica d'art a través del cine. Com apunta Peydó (2016) són “la *anécdota*, es decir la biografía, relaciones históricas, precedentes de cada género; el análisis estético y técnico o *transmisión del mensaje del artista*; y finalmente, sin quedar excluida por las anteriores, una presentación lírica de los materiales” (p. 54).

Bezoek aan Picasso (Visita a Picasso) és un documental d'art de l'any 1950 (Paul Haesaerts) sobre les obres de Pablo Picasso, però pel que més destaca aquest documental és pel fet que es pot veure a l'artista dibuixar, pintar i esculpir. En aquest cas, la forma de mostrar a l'artista creant una peça és pensada per tal de poder veure les reaccions de Picasso mentre pinta a través de l'obra. Haesaerts aconsegueix aquest efecte fent que l'artista pinti sobre un vidre col·locat en vertical. El fet de pintar sobre un vidre va permetre accedir a aspectes com la mirada, gestos, reaccions del pintor, així com el curs que seguia el seu braç i el pinzell en cada traç, l'aplicació

de les accentuacions formals, en quin element posava major o menor èmfasi (Franco, 2012, p. 279). Aquest és un referent conceptual i de gènere pel present treball.

Cal destacar, pel que fa al muntatge la peça, que Haesaerts decideix mantenir el temps real de l'acció. És a dir, no utilitza el·lipsis temporals, sinó que veiem tot el procés de creació i l'evolució de l'obra sobre vidre. Un documental que complementa aquest és *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1955), un llargmetratge en el qual també apareix Picasso pintant una obra. Com apunta Peydró (2013) “el belga Paul Haesaerts había inventado el dispositivo de pintura transparente para la cámara que Clouzot reinterpretará y llevará a sus últimas consecuencias en *El misterio Picasso*” (p. 167-168). En aquest cas quan veiem l'obra que Picasso pinta en pantalla completa no podem veure l'artista i les seves expressions a l'altra banda, ja que es tracta d'un paper translúcid. “Para la filmación, encargaron un papel especial, consiguiendo así dibujar por una de las caras del papel y que este dibujo se transparentara por el otro lado, donde estaba situada la camera” (Franco, 2012, p. 271). En aquest film també es mostren totes les fases per les quals passa el dibuix i a vegades es realitzen el·lipsis temporals, les quals poden anar al ritme de la música.

En un moment concret del documental *Bezoek aan Picasso*, Picasso mira fixament a la càmera a través d'un racó que ha deixat la pintura: aquest moment es converteix en una connexió on Haesaerts apropa l'artista a l'espectador. Per *Maelström* interessa trobar aquests moments de connexió on l'espectador se senti més proper a l'artista. Malgrat que no es recrearà l'acció de pintar sobre vidre, es buscarà el fet de generar primers plans mentre l'artista estigui generant una obra per tal de veure les seves expressions.

Hi ha moments on Picasso parla amb el director del documental mentre pinta sobre el suport, però no s'escolta el que diu, ja que el so que s'ha posat de fons és música extradiegètica i no el so sincrònic a la imatge. Això és un aspecte contrari al que vol fer *Maelström* a trets generals, ja que *Maelström* vol fer ús del so sincrònic a la imatge per permetre descobrir a l'espectador el que pugui comentar l'artista.

El que més interessa de *Bezoek aan Picasso* pel present treball és el fet que aquest documental es divideix en diverses parts que permeten generar una àmplia perspectiva de l'artista: es mostren obres del passat, es mostra l'artista generant obres presents i es mostra el destí final de les obres, el museu.

El documental acaba mostrant la firma de l'artista escrita per Picasso sobre paper, aquest és un gest que reforça la idea de crear una imatge d'artista, ja que deixa la seva marca personal més gràfica en la ment de l'espectador.

4.2 *Jackson Pollock 51* (Hans Namuth, 1951)

Jackson Pollock 51 de Hans Namuth és un documental realitzat el 1951 sobre el pintor expressionista Jackson Pollock. Hans Namuth havia fotografiat en diverses ocasions a Pollock quan va decidir realitzar aquest documental. Com apunta Amaya (2008) “La acción de Pollock sobre el lienzo fue tomando realce gracias al registro realizado por el fotógrafo alemán Hans Namuth, captando perfectamente ese gesto de inclusión del cuerpo en el cuadro” (p. 7). A més a més, Amaya afegeix que el fotògraf havia realitzat més de cinc-centes fotografies i dos documentals enfocats únicament al procés creatiu de l'artista. Així doncs, aquest cineasta estava molt interessat en plasmar la imatge que generava el pintor.

Jackson Pollock 51 és un curtmetratge a color que se centra en Pollock i el procés de creació d'una obra, al contrari de *Bezoek aan Picasso* (Paul Haesaerts, 1950) el qual també mostra el procés de creació d'altres obres i mostra l'espai del museu. Aquesta peça documental compte amb dos escenaris diferents. En el primer, es pot observar a l'artista pintant en el llenç mitjançant plans generals on es poden apreciar els moviments de Pollock en l'espai i com aquest interactua amb l'entorn. En el segon, s'utilitza el mateix recurs de pintura sobre vidre que utilitza Haesaerts a *Bezoek aan Picasso*. Com afirma Muñoz:

En la película de Namuth, la pintura se ve desde el fondo del cuadro, no desde la superficie, en una inversión especular de la propia visión del pintor. El vidrio añadía sus propios reflejos a la imagen de esa pintura que incluía también la figura de su autor. (Muñoz, 2000, p. 1)

Aquest documental serveix com a referent de gènere i conceptual per a *Maelström*. L'escenari que resulta més interessant pel present treball és en el que es mostra a l'artista amb plans generals, tal com es pot veure a la Figura 5. Aquesta selecció és deguda al fet que resulta interessant que la càmera observi la realitat més immediata i ofereixi una visió realista del que succeeix en l'espai de creació de l'artista. A més a més, l'artista a documentar a *Maelström* també crea les seves obres recolzant-les a terra a l'estil de Pollock.



Figura 5. Fotograma de Jackson Pollock 51 (Hans Namuth, 1951).
Pollock pintant al terra, escena observacional sense intervenció. Elaboració pròpia.

Pel que fa a la relació entre Namuth i Pollock hi ha persones que opinen que aquest constant enregistrament de l'artista tant en fotografia com en documental el van desgastar pel fet de no poder generar les obres de forma natural. Es creu que l'artista sentia que feia les coses per la càmera i no per ell mateix. Aquesta situació que es va produir en aquesta relació s'ha de tenir en compte en el moment de realitzar la peça documental, així doncs s'ha de respectar al màxim possible l'espai i els hàbits de l'artista a documentar:

De acuerdo con la tradición Pollock, su relación con la cámara era un pacto con el diablo. Nadie lo ha dicho sin rodeos, pero la implicación es que Namuth mató a Pollock, que las fotografías robaron el espíritu del artista 'salvaje'. En hacer las cosas para la cámara, que las hizo una vez más espontáneas, Pollock llegó a sentir que era de hecho una falsa. Las fotografías que le hicieron famoso también sellaron su destino (Boxer, 1998).

4.3 Gimme Shelter (Albert i David Maysles i Charlotte Zwerin, 1970)

Gimme Shelter (Albert Maysles, David Maysles i Charlotte Zwerin, 1970) és un documental que se centra més en la figura de l'artista que no pas en l'obra. En aquest cas es documenta als músics de la banda The Rolling Stones durant l'*american tour* de 1969 tot i que el documental se centra sobretot en el concert d'Altamont a causa de l'assassinat que hi va haver (Giori i Gómez, 2013). El documental inicia com si fos un videoclip, s'escolta una cançó de fons i es veuen imatges de la banda en l'escenari i després imatges de cada component del grup en individual per presentar-los. Tot seguit veiem als components de la banda mirant les imatges

que van ser enregistrades del documental i podem veure les seves reaccions i comentaris. Com indica Giori i Gómez:

El registro en vivo de las actuaciones se va mezclando con escenas de la organización de los conciertos, la vida cotidiana de los músicos y su entorno durante la gira y momentos en que los Stones revisan el material filmado en una moviola, acompañados por los realizadores. De este modo, la película de los Maysles y Zwerin combina el documental de recitales de rock, el *direct cinema*, el cine auto-referencial que muestra su propio dispositivo y el documentalismo participativo donde aparece al sujeto filmado interactuando con los realizadores en la elaboración de la película. (Giori y Gómez, 2013, p. 13)

Una altra cosa a destacar de *Gimme Shelter* és el fet que el documental no està ordenat de manera cronològica, al contrari de molts documentals d'aquest apartat de referents que expliquen una biografia cronològicament. Aquest element és una innovació que fan els germans Maysles i Zwerin respecte el *direct cinema*. Com indica Lanza (2013) “En este film, los cineastas alteran explícitamente la cronología de los hechos, eligiendo comenzar por el final, en lo que sería una clara violación de las “reglas” del directo” (p. 81).

Si posem en comparativa aquest documental sobre artistes musicals amb l'artista plàstic de *Maelström*, els moments en els quals els membres de la banda estan observant les seves imatges equivaldria al moment de creació de l'obra de l'artista, i les imatges d'ells actuant equivaldrien a les imatges del dia de la inauguració al museu. A *Malström* també es farà ús d'algunes escenes observacionals com passa a *Gimme Shelter*, i que en algun cas es pot notar la presència de la realitzadora, ja que en alguns casos l'artista es dirigeix a ella, tal com passa a la primera part del documental *Louise Bourgeois: No Trespassing* (Nigel Finch, 1994), el qual s'analitza més endavant en aquest apartat del treball. Una altra cosa que cal destacar entre *Gimme Shelter* i *Maelström* és el fet que els dos volen presentar diferents escenaris en els quals un artista es veu envoltat, per tant aquest seria un referent de forma.

4.4 *The South Bank Show: Francis Bacon (David Hinton, 1985)*

Francis Bacon, és un documental de 50 minuts dirigit per David Hinton el 1985 que va formar part del programa *The South Bank Show*. En aquest documental Bacon és acompanyat pel

presentador Melvyn Bragg durant un dia sencer mentre li fa algunes preguntes (Art Gallery NSW, 2012). Segons indica Busfield (2009) “An interview with Francis Bacon which was basically a pub crawl”. Aquest documental destaca pel seu discurs clàssic presentat d’una forma experimental. El discurs és clàssic perquè se centra a fer-li constantment preguntes a Bacon i a escoltar les seves respostes. La part experimental d’aquest documental és causada pel fet que el presentador i l’artista tenen una relació pròxima, en la qual semblen amics que parlen obertament de qualsevol tema i trenquen algunes barreres de cordialitat. S’arriba a aquests resultats formals innovadors a causa que presentador i artista es troben ebris a la meitat del documental, tot i que es podria haver arribat als mateixos resultats per diferents camins. Tal com va explicar Bragg a The Guardian:

After the restaurant cleared, Francis and I pretended to have lunch and did the interview. We ate nothing but we drank on. We got very drunk. It showed. We slurred. Once or twice we all but stopped (...) I saw what we had done a few days later. We were not entirely a pretty sight and there was plenty to laugh at but what Francis said was true to the devil in him and I kept it in. (2009)

Després d’una breu presentació, el documental comença en el magatzem de la *Tate Gallery* amb una presentació de diapositives i comentaris (Art Gallery NSW, 2012). En aquest moment es fa ús d’una il·luminació creativa inspirada en les obres de Bacon. En aquest moment se li mostren imatges d’obres d’altres artistes i se li pregunta la seva opinió, s’utilitza el pla-contraplà entre obra i artista. Bacon es mostra del tot transparent i diu el que realment pensa, sense pudor en dir quines obres no li agraden, com passa quan li pregunten per les obres de Rothko. Tal com explica Fifield (2009) “when asked his opinion of the Rothko paintings in the Tate, he said, ‘I think they're the dullest paintings in the world’ and complained that the American had not used brighter colours” (p. 57).

Tot seguit presentador i artista fan una visita a l’estudi del pintor a *Reece Mews, South Kensington*, on Bacon va pintar durant més de trenta anys en mig del caos de pintura, llibres i fotografies (Art Gallery NSW, 2012). En aquest cas no es veu a l’artista en acció sinó que van a aquest espai a realitzar un seguit de preguntes relacionades amb el taller i la seva tècnica. Mentre Bacon respon a la pregunta de si li agrada tenir les coses tirades per l’estudi, es mostren uns plans de detall molt interessants en els quals se seleccionen petits espais de desordre. Aquests componen imatges i és que per aquest artista el desordre és un avantatge, no un

inconvenient, tal com podem veure a la Figura 6 (l'artista de *Maelström* té el mateix concepte en el taller). Verkooijen (2012) afirma que en aquesta entrevista Bacon explica quant de dependent és del desordre, ja que per ell el caos genera imatges. També apunta que va dir que ell no podia treballar en un estudi net i ordenat.



Figura 6. The South Bank Show: Francis Bacon (David Hinton, 1985).

Fotograma del documental *Francis Bacon* (David Hinton, 1985) on podem veure un pla detall del desordre que l'artista té al seu taller. Elaboració pròpia.

Després d'això van a un restaurant on Bacon fa el seu àpat del dia i més tard visiten el pub preferit de Bacon, el Colony Room (Art Gallery NSW, 2012). En aquest punt és on més es nota que Bacon es troba sota els efectes de l'alcohol per la seva forma de parlar i els moviments abruptes que realitza en moure's. Tot i això l'entrevista continua com s'havia preparat en un pla fix que mostra a Bacon parlant amb Bragg. Aquest moment del documental té un aire a *Francis Bacon, peintre anglais* (Pierre Koralinik, 1964), un documental de 21 minuts on l'artista està realitzant una entrevista totalment ebri mentre està bevent. *Francis Bacon, peintre anglais* és clarament una peça experimental on es vol fer una aproximació diferent i molt propera de l'artista. Els plans que es realitzen en aquest cas, al contrari del documental pel programa *The South Bank Show*, són realitzats amb moviment, càmera en mà, i aquesta dona voltes al seu eix constantment per tal de no deixar d'enfocar a Bacon. Aquesta peça és un document excepcional on es veu a Bacon al seu estudi. L'artista evoca en francès la seva relació amb la pintura, les seves impressions sobre Velázquez, la por a la violència, la seva homosexualitat, la seva constant frustració amb la seva obra i el seu vincle amb l'alcohol.

Finalment, a *The South Bank Show: Francis Bacon*, entren al casino del Soho que sovint visita l'artista. La conversa revela les influències, teories i obsessions de l'artista (Art Gallery NSW, 2012). Aquest referent destaca sobretot pel constant canvi d'espais on entrevistar a l'artista.

Aquest documental és per *Maelström* un referent de forma i de gènere, ja que durant el film *Francis Bacon* (David Hinton, 1985), els dos protagonistes es van situant en espais diferents, on parlen de temes diferents. A *Maelström* també se situa a l'artista en diferents espais en funció a la informació que es dona.

4.5 *Tàpies* (Gregory Rood, 1990) i *Te de Tàpies* (Carolina Tubau, 2004)

El 1990 la BBC (televisió pública britànica) i TVE de Catalunya s'uneixen en una coproducció per realitzar un documental sobre l'obra i la vida del pintor català Antoni Tàpies. El documental va ser dirigit pel cineasta Gregory Rood, qui va invertir un any de treball en el documental. *Tàpies* mostra com a espais principals la masia de Tàpies a Campins, el seu estudi i a la Fundació Tàpies (Serra, 1990). Aquest és un referent de gènere, conceptual i estètic de *Maelström*. El fet de dividir el documental en diversos espais directament relacionats amb l'artista o la seva obra, permet traçar el recorregut pel qual passa una obra i les diferents formes de tractar o relacionar-se amb les peces. Aquest és un aspecte que també es vol potenciar a *Maelström*, on es podrà veure l'artista en diferents espais.



Figura 7. Pla detall Tàpies (Gregory Rood, 1990).

Fotograma del documental *Tàpies* (Gregory Rood, 1990) que mostra el tipus de pla de detall que són utilitzats en el documental. Elaboració pròpia.

El documental mostra una jornada en la vida del pintor, per tal de reflectir els seus costums, els objectes que l'envolten i el seu procés creatiu (Serra, 1990). A més a més, el documental aprofundeix una mica més i ens mostra mitjançant imatges d'arxiu moments importants de la seva vida o la seva obra que determinen qui és Tàpies i què és el que pinta. Tal com afirma Chen (2020) "Rood's documentary analyses Tàpies' different vital artistic stages in which the spiritual and ethical character of his works is emphasized" (p. 816).



Figura 8. Pla general Tàpies (Gregory Rood, 1990).

Fotograma del documental *Tàpies* (Gregory Rood, 1990) que mostra el tipus de pla general picat que és utilitzat en el documental. Elaboració pròpia.

Durant el procés de creació de l'obra que es pot veure en el documental, es van intercalant imatges de Tàpies pintant en el llenç amb imatges de la natura que envolta la masia mentre està plovent. Com indica Mercè Ibarz (1996) "Des del Montseny, Tapies ha vist transformar-se la natura de forma infernal". A més a més Chen (2020), el qual fa una anàlisi dels números que Tàpies grava en la peça filmada per Rood, apunta que "with these numerical signs, Tàpies wanted to allude to the nature and reality of the conjugal love between himself and his wife, Teresa Barba i Fàbregas" (p. 817). És per això que aquesta combinació d'imatges (creació d'obra junt amb natura) no és aleatòria sinó que vincula directament l'obra de l'artista amb la natura, element que inspira a l'artista en la seva obra. Mentre es mostren aquestes imatges, de tant en tant s'insereix la veu de l'artista que explica coses de la seva obra, i quan no s'insereix la veu en off de l'artista es mantenen plans observacionals llargs que mostren com aquest treballa. Alguns dels plans que resulten més inspiradors, són els plans de detalls que es realitzen de les mans del pintor mentre obra pots, remena pintura, utilitza un pinzell o tira matèria en l'obra, tal com es pot veure en la Figura 7. Un altre pla inspirador és el que es pot observar en la Figura 8 on es fa un pla general picat per tal de veure l'obra al complet i a l'artista movent-se al voltant d'ella.

Més endavant, en el 2004, es realitza el documental *Te de Tàpies*, dirigit per Carolina Tubau junt amb la producció de Televisió de Catalunya, tal com indica la fundació Antoni Tàpies. En aquest documental es pot veure a Tàpies junt amb la seva dona Teresa. Mentre prenen una tassa de te podem veure la complicitat que la parella tenia. En aquest documental es pot veure la més sincera personalitat de Tàpies, la seva familiaritat i la seva sinceritat, en definitiva és un documental que mostra a l'artista d'una forma íntima i propera. Aquest és un tret en comú amb el que es vol dur a terme a *Maelström*, ja que també es vol mostrar a un artista proper i sincer. El documental es va enregistrar al taller de l'artista a la casa de Campins, a més de Barcelona, Lleida, Madrid, París i Suïssa, i recull opinions de crítics, galeristes i col·leccionistes” (redacció de TV3, 2012).

A més a més, es poden veure alguns plans observacionals de com es prepara una exposició d'Antoni Tàpies, part interessant per la realització de *Maelström*. El reportatge conté imatges d'exposicions de la seva obra i les opinions de crítics, galeristes i col·leccionistes (El Periódico, 2012).



Figura 9. Fotograma de T de Tàpies (Carolina Tubau, 2004).

Fotograma de T de Tàpies (Carolina Tubau, 2004) on la directora segueix a l'artista per casa seva utilitzant la càmera en mà. Elaboració pròpia.

Aquest documental utilitza la tècnica de gravar amb la càmera en mà en la major part del film, gràcies a fer-ho d'aquesta manera, Tubau pot dirigir la càmera ràpidament cap a on es mouen els personatges o què estan ensenyant, com es pot veure a la Figura 9. En fer-ho d'aquesta manera no només permet més agilitat per seguir a l'artista inquiet sinó que

genera proximitat cap a l'espectador perquè es genera una sensació immersiva de la situació. García (2014) fa una anàlisi de Jonas Mekas, i comenta que a causa del fet que aquest director utilitza la càmera en mà, en les seves imatges sempre està present el seu pols. També afegeix que per la presència del pols, el cos de qui filma es contagia a la imatge.

Las películas que recurren a esa imagen que se suele llamar “documental” convierten el pulso en convención, un signo utilizado para denotar realidad mediante el método de emular las grabaciones de los noticiarios, por lo general hechos con cámaras más o menos ligeras llevadas al hombro. (García, 2014, p. 206)

4.6 Louise Bourgeois: No Trespassing (Nigel Finch, 1994)

Nigel Finch dirigeix el 1994 *Louise Bourgeois: No Trespassing* per la BBC. Aquest documental se centra sobretot en la figura de Bourgeois, és a dir, explica algunes coses de la seva biografia, però sobretot mostra com és l'artista respecte a la seva personalitat. En el documental es poden veure imatges d'arxiu de l'artista mentre se superposa una veu en off que explica les bases de la seva biografia. En la resta del documental és l'artista la qui parla de la seva biografia o ens mostra la seva personalitat a través de reflexions o accions. És un documental que en tan sols 12 minuts permet veure l'energia que tenia l'artista i escultora francesa.



Figura 10. Louise Bourgeois: No Trespassing (Nigel Finch, 1994).

Fotograma del documental *Louise Bourgeois: No Trespassing (Nigel Finch, 1994)*. Que mostra a l'artista fent una acció performativa per evitar parlar. Elaboració pròpia.

Burge (2004) fa una anàlisi de la primera imatge que es veu al documental, una imatge que mostra la manera desafiant que té d'apropar-se a l'artista. En aquesta escena Bourgeois està

discutint amb la persona que es troba darrere la càmera. Li diu que intenta burlar-se d'ella perquè li fa repetir les coses, quan és possible que sigui ell qui no entén les coses (aquí ja es pot començar a veure el seu fort caràcter). Tot seguit, se li pregunta a l'artista perquè està tan preocupada d'ell, a què està resistint. A continuació Bourgeois fa un silenci, agafa un cartell que diu “*no trespassing*” i se'l col·loca davant la cara tal com es pot veure en la Figura 10. Burgue (2004) apunta en la seva anàlisi que:

As a book cover, this image invites us to open up and possibly trespass beyond the sign, or at least puzzle over its rebus: simultaneously a refusing gesture and a publicity image. Whilst we look to the face, traditionally seen as the window to the soul, Bourgeois' gesture indicates that we are not welcome here. It is a disagreeable humour but also an indication of a more complex process. As with many of the other images discussed in this chapter, Bourgeois substitutes sign and substance for self and psyche. It is primarily a sculptural gesture: an object trouve slogan, juxtaposed against her physical presence in another instance of body/sculpture and text/object amalgam. (Burge, 2004, p. 145)

Per tant, en aquesta escena gravada amb la càmera en mà, podem observar amb un sol gest de l'artista la seva complexa personalitat. També podem veure com ella recorre ràpidament a un gest artístic per expressar el que sent en comptes de dir-ho explícitament. En la gravació es deixa respirar a la situació, és a dir, es deixa un temps d'espera prudent per veure com reacciona l'artista i veure què és el que decideix dir o fer abans de precipitar-se a seguir amb la conversa. Gràcies a aquest silenci que es produeix s'ha arribat a aconseguir aquest gest tan expressiu de Bourgeois.

Una altra situació performativa que utilitza l'artista per expressar-se i que destaca en aquest documental és el moment en el qual Bourgeois tira a terra una escultura seva i la trenca per tal d'explicar com se sent respecte al seu pare. Un cop ho tira a terra explica per què sent això. La càmera en mà puja i baixa el pla depenent de si ella està parlant o està trepitjant l'obra, ja que es tracta d'una situació en la qual no se sap quin gest realitzarà l'artista.

Mäkelä i O'Riley (2012) apunten el següent respecte aquesta escena:

The documentary *Louise Bourgeois: No Trespassing* (1994) includes scenes of Bourgeois smashing one of her own sculptures. She pushes a marble carving onto the floor where it breaks and says that at first it gives her pleasure but then results in

depression. She only breaks things when she gets angry and breaking releases the anger. At one point, she throws ceramic pots onto the floor and then stamps on top of them claiming “doing that gives me pleasure”. She sees breaking as a way of overcoming the oppression she felt by not being able to stand up to her father. I think there is a feeling of power and dominance in the violent experience of breaking china. (Mäkelä & O’Riley, 2012, p. 100)

4.7 *Gurú of Spirits – Paula Bonet y Javier de Las Muelas (Carlos Luque, 2019)*

En aquest documental s’uneix el món de la pintora i dibuixant Paula Bonet amb el del cocteler Javier de las Muelas. Es van combinant els plans i les històries dels dos mons que treballen amb matèries molt diferents però amb un univers en comú, el de la creativitat.

El més destacable d’aquest referent documental pel present treball són les parts on apareix la il·lustradora Paula Bonet. Així doncs, aquest és un referent estètic, de forma i d’espai pel present treball. Estèticament cal destacar la llum natural que s’utilitza en la producció, la qual permet donar un ambient càlid i de proximitat, aquesta llum és possible perquè l’espai on es troba Bonet disposa de llum natural. Aquesta part de la producció també destaca per la gravació de detalls com les mans, la pintura, pots, és a dir que no només se centra a gravar la cara de l’artista sinó que va combinant plans de detall amb plans de la cara, això permet una associació constant entre artista i obra tal com es pot veure a la Figura 11.

Formalment interessen dos aspectes. En primer lloc el fet que l’artista explica el que fa, com ho fa i perquè ho fa així. En segon lloc i relacionat amb el primer aspecte, el fet que hi ha parts on se sent la seva veu de manera extradiegètica de fons explicant alguna cosa relativa al seu treball o a la seva manera de veure la pintura. Això passa a la vegada que veiem imatges d’ella treballant en alguna obra o ensenyant alguna cosa que ha fet, després de veure aquestes imatges amb la seva veu de fons apareix la imatge que sí que és diegètica a les anteriors.



Figura 11. Gurú of Spirits - Paula Bonet y Javier De Las Muelas (Carlos Luque, 2019).

Fotograma d'un pla detall de *Gurú of Spirits - Paula Bonet y Javier De Las Muelas*.
Elaboració pròpia. Extret de *Gurú of Spirits*. <https://www.guruofspirits.com/documentales/>

En relació amb l'espai, la il·lustradora es troba en el seu estudi, La Madriguera. Allà és on ens explica l'essència del que ella fa i allà és on veiem com pinta, il·lustra o fa gravats. L'estudi d'una artista és l'espai que més el defineix i és clau mostrar com es relaciona l'artista amb el seu espai i quina relació té amb els elements que s'hi troben. En el cas de Bonet podem observar com és un espai net (malgrat que s'hi pinti diàriament), ordenat, cuidant detalls (com per exemple, anotacions de frases que ella fa en les parets), també veiem que la seva relació amb l'espai és molt tranquil·la, pausada, s'asseu a la taula per pintar, no té pressa. Com he dit abans, és important mostrar aquesta relació, ja que l'espai és un element essencial de l'artista i la seva relació amb la pintura.

5. Metodologia i desenvolupament

En aquest apartat del treball s'exposen les diferents etapes que s'han seguit per tal de fer possible la realització del documental *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró*. Les tres fases fonamentals han sigut l'etapa de preproducció, producció i finalment la de postproducció.

5.1 Preproducció

En l'etapa de preproducció s'ha definit el tema del documental i en conseqüència l'artista a documentar. Una vegada definit el tema s'ha iniciat una recerca del gènere que ocupa el documental: el documental sobre art. És per això que s'ha realitzat un visionat d'antecedents i referents de documentals sobre art. Per tal de realitzar la investigació s'han cercat diferents textos sobre el cinema documental i documental sobre art i posteriorment s'han cercat documentals concrets que es focalitzen en un sol artista. Per la investigació del marc teòric del present treball han servit de suport imprescindible els textos realitzats per Guillermo G. Peydró, cineasta, programador de cinema i Doctor en Història de l'Art. Llocs web com Filmin o YouTube han permès el visionament de moltes peces documentals que apareixen en el corresponent treball, a més a més Google Scholar ha facilitat la lectura de textos i fragments de llibres referents al documental d'art o qüestions relacionades.

En la metodologia d'aquesta fase ha sigut important investigar la biografia de l'artista per tal de generar un seguit de preguntes a realitzar-li durant la producció del documental. Aquestes preguntes el que busquen a part de donar a conèixer detalls sobre l'obra de Peiró, és fer una aproximació a la biografia i personalitat de l'artista (les preguntes es poden veure en l'Annex 5, 6 i 7). També s'ha fet una reunió prèvia a la gravació amb l'artista per tal d'explicar-li la proposta i els detalls d'aquesta (veure Annex 8).

Gràcies a la informació recopilada que amplia els coneixements sobre el documental d'art i a les reunions realitzades amb l'artista a documentar s'ha pogut procedir a la realització d'una breu escaleta que marcava les pautes del que es volia gravar. Seguidament, s'ha procedit a fer un llistat de tot el material necessari i a sol·licitar un permís de gravació a la via pública de Premià de Mar. En aquesta fase també s'han deixat preparats els fulls de cessió de drets d'imatge per tal que les persones que apareguin al documental el puguin firmar.


Finalment, es determinen els dies de rodatge amb l'artista, els quals sumen un total de deu dies de rodatge. Aquests dies es defineixen amb una cronologia intencionada. En el primer dia s'acompanyaria a Peiró a la vora del mar per gravar un vídeo seu i s'aprofita per fer-li un parell de preguntes relacionades amb el mar. Els cinc següents dies, es realitzarien gravacions observacionals al taller, per tal que l'artista es familiaritzi amb la presència de la càmera i que en conseqüència, el dia de la gravació de l'obra l'artista se senti còmode al seu espai. El setè dia es realitzaria la gravació de la creació de l'obra, aquest dia és important que l'artista conegui la dinàmica de gravació, ja que se li demanen coses com per exemple que pari un moment de pintar i cal que estigui familiaritzat amb la càmera. Els dos següents dies (14 i 21 de març) servien per muntar l'exposició de Maelström i tant l'artista com la directora acudirien junts per gravar el procés. Finalment, es realitzaria la gravació de la inauguració de l'exposició, data fixada des del gener.

5.1.1 Elecció del artista

El primer pas que s'ha dut a terme en la metodologia d'aquest treball després de determinar el tema, ha sigut saber quin artista seria l'escollit, ja que en tractar-se d'un documental que vol veure com treballa un artista novell emergent del Maresme, i a més a més mostrar la seva manera de ser, era necessari saber des de l'inici a quin artista se li faria el seguiment, ja que això determinaria el rumb d'altres aspectes a desenvolupar.

Com que no es tracta d'un projecte de ficció sinó d'un projecte documental, no s'ha realitzat un càsting habitual (buscar un perfil adequat per la interpretació d'un film fent proves a diverses persones). S'ha fet una valoració de quin artista és adequat per a la realització d'aquest documental que vol ensenyar la figura de l'artista i la seva obra. Així doncs, el candidat més interessant per aquest projecte ha sigut en Pol Peiró. Les raons d'aquesta elecció han sigut diverses, entre elles el fet que es tracta d'un artista jove i per tant, emergent, element que es vol reivindicar en aquest projecte per aprofitar aquesta oportunitat i donar visibilitat a nous artistes. Una altra raó ha sigut la proximitat geogràfica entre l'artista i l'equip. Peiró està situat a Premià de Mar i l'equip es troba entre Mataró i Premià de Mar, per la qual cosa el trajecte d'un espai a l'altre es redueix només a vint minuts i agilitza el desplaçament. Un altre motiu ha sigut el fet que l'equip i l'artista ja es coneixien prèviament i per tant el grau de confiança i la facilitat de comunicació és més elevada.

Taula 1*Fitxa tècnica de Pol Peiró*

Pol Peiró Navarro	
	<p><i>Edat:</i> 26 anys. <i>Localització:</i> Premià de Mar.</p> <p><i>Estil pictòric:</i> abstracte, peces de gran format.</p> <p><i>Estudis:</i> graduat en Belles Arts.</p> <p><i>Activitat:</i> en actiu des de fa nou anys.</p> <p><i>Avantatges:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • És un artista novell dedicat al seu art abstracte. • Realitza una exposició en el transcurs del present treball. • Relació propera (accessible). • Disposa de taller de pintura personal. • Ha tingut interacció amb algun mitjà de comunicació anteriorment (participa freqüentment a Ràdio Premià de Mar) i disposa d'una gran habilitat de parla. <p><i>Inconvenients:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Cursant un màster en educació actualment. • Necessita molt d'espai per pintar. • Taller de pintura desendreçat i amb molts objectes. Reducció de moviment lliure. <p><i>Observacions:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Pinta amb el llenç a terra. • Ha realitzat setze exposicions individuals i quatre exposicions col·lectives. • Fa classes de pintura a una part del seu taller. • Darrera exposició: <i>Arrels</i>, Ca l'Antiga, Teià. Setembre del 2019.
<p><i>Figura 12. Fotografia a Pol Peiró.</i> Elaboració pròpia.</p>	

Nota: Detalls i aspectes a tenir en compte de l'artista a documentar.

5.1.2 Equip tècnic i material

En aquest apartat es defineixen els rols necessaris per a la realització del documental *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró*. També s'especifica qui realitzarà tals rols. Per tant, el

segon punt que s'ha seguit en la metodologia d'aquest projecte ha sigut el de determinar quants rols (i qui els realitzaria) eren necessaris per a la realització d'aquest tipus de documental.

Taula 2

Rols de l'equip de producció

Nº	Nom	Cognoms	Funció
1	Laura	Llobet Llinas	Directora
2	Laura	Llobet Llinas	Càmera
3	Laura	Llobet Llinas	Edició / muntatge
4	Ricard	Casas Messeguer	Ajudant de so
5	Vicenç	Llobet Sánchez	Ajudant de so

Nota: Resum de les persones que intervindran en la producció de *Maelström*.

Aquest projecte que presenta una peça documental personal i íntima fa ús d'un equip tècnic reduït amb l'objectiu d'aconseguir un grau d'intimitat alt amb l'artista a documentar: Pol Peiró. Per tant, s'ha intentat en la mesura del possible (hi ha escenes que no ho permetien, com per exemple la inauguració de l'exposició) que el nombre de persones presents durant la gravació siguin dues: l'artista i la càmera (que també és la directora) la qual porta el micròfon incorporat en la solapa. En aquest treball es prescindeix de figures que són més típiques de grans produccions com per exemple: foquista, elèctric o *gaffer*. Així doncs, a la Taula 2, es pot veure l'equip humà necessari per a la realització d'aquest documental.

En la fase de preproducció ha sigut important determinar quin material serà necessari per a la producció i la postproducció del projecte audiovisual. L'adequació d'aquest equip el podem trobar detalladament explicat en l'apartat de viabilitat tècnica. A continuació es mostra en la Taula 3 els elements bàsics que s'utilitzen en la producció de *Maelström* i en la Taula 4 els elements necessaris per a la postproducció de *Maelström*.

Taula 3

Hardware bàsic a utilitzar en la fase de producció

<i>Hardware</i>
Càmera de gravació Sony Alpha 7III amb els seus accessoris que són: dues bateries Sony, SD SanDisk 64 GB Extreme.

Objectiu Tamron 28-75 mm amb un filtre UV 67 mm per a protegir l'objectiu de possibles esquitxos.

Micròfon Rode VideoMic Go i pila Panasonic alcalina <i>everyday power</i> 9 W de recanvi.

Nota: Resum del material bàsic que més s'utilitzarà durant la producció.

Taula 4

Hardware i software a utilitzar en la fase de postproducció

<i>Hardware</i>	<i>Software</i>
Portàtil HP Pavilion 15-bc450ns.	Premiere Pro.
Disc dur extern.	Windows 10 professional 64 bits.
Auriculars Pioneer SE-MJ553BT-W.	
Pantalla secundaris Acer 19,5 polzades.	
Adaptador HDMI a VGA.	
Cable VGA.	

Nota: Resum dels elements físics necessaris per a la postproducció de *Maelström*.

5.1.3 Localitzacions

Un cop determinat l'artista a documentar i els rols que es necessiten, s'han pensat les localitzacions principals del documental. Els llocs que han sigut escollits per a la gravació del documental són espais que tenen una relació directa amb l'artista i amb el procés artístic pel qual està passant actualment. Un cop determinades de les localitzacions, es visiten prèviament per fer una investigació del terreny i conèixer l'espai del qual disposen i les seves possibilitats.

Una de les localitzacions principals de *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró* és L'Andana. L'Andana és un espai d'art del qual Pol Peiró n'és el propietari. L'Andana es troba a Premià de Mar, un poble de la comarca del Maresme, és un espai petit dividit en dues parts. La primera és una zona allargada on hi ha cavallets, taules, caixes, i obres a mig fer dels alumnes d'aquest taller, en aquesta part entra la llum natural que traspasa a través de la porta de vidre. En la segona part es troba el taller personal de Pol Peiró, un espai quadrat il·luminat per fluorescents i replet d'objectes per crear obres, els quals es troben sobre les taules i sobre el terra. Aquesta

doncs, és la localització més important del documental, ja que és on veurem com Peiró crea una peça per l'exposició *Maelström* i com fa una obra de petit format sobre llibreta.

Un altre espai principal del documental és el Museu de l'Estampació de Premià de Mar, el museu es troba també al poble de Premià de Mar, i disposa de dos pisos. El primer pis és on es realitzen exposicions temporals, i per tant, és on Peiró tindrà les seves obres penjades. El segon pis que permet l'accés als visitants es troba a la planta -1 i és on a part de trobar-se una exposició permanent dedicada al tèxtil, es troba un espai on poder fer l'acte inaugural de l'exposició *Maelström*. Els dos pisos disposen d'una gran il·luminació natural.

Seguidament, una altra localització que apareixerà en el documental és la platja del Bellamar, la qual se situa en la zona on viu l'artista, també a Premià de Mar i té un rerefons important per ell, el qual sortirà mencionat tant en aquest moment com al final del documental. A més a més les peces que conformen *Maelström* estan inspirades en el mar, és per això que s'ha de crear un vincle important amb el mar i en concret el mar amb el qual ell està arrelat.

5.1.4 Sinopsi

Pol Peiró és un jove artista emergent de Premià de Mar. Durant el confinament de la COVID-19 va trobar la seva pròpia llibertat al seu estudi de pintura, on va generar moltes obres inspirades en el mar. En aquest documental es descobreix com l'artista executa una obra de petit format mitjançant plans observacionals de la seva tècnica i també es mostra la creació d'una de les seves obres de l'exposició *Maelström* en el seu taller personal, l'Andana. En el Museu de l'Estampació de Premià de Mar, Peiró munta i exposa les obres creades durant el confinament i explica què en pensa de l'experiència de fer una exposició. A més a més, Paulí Josa, artista i amic íntim del jove artista, visita l'exposició i fa les seves pròpies observacions al voltant de la mateixa. Finalment, Peiró ofereix el discurs inaugural de l'exposició i convida a tot el públic assistent a visitar-la.

5.1.5 Proposta estètica

L'Andana és el petit espai on Peiró té el seu taller, és un taller petit on el moviment és limitat, tant per l'artista com per les persones que hi entren. Aquest moviment limitat no és degut solament a l'espai del qual disposa sinó que a més a més s'hi suma el desordre que es troba en les taules i a terra, espais habitats per pots de vidre i de pintura col·locats sense un ordre aparent.

Malgrat aquest desordre visual, l'artista sap perfectament on trobar cada objecte que necessita per la creació de la peça. Per poder realitzar la gravació en el taller es decanten alguns elements del terra per accedir a l'espai, però no es retira cap objecte, ja que es tracta de l'essència de l'artista i de la seva manera natural de treballar.

Peiró pinta les seves obres ficant-les a terra, ja que així els esquitxos que pot fer sobre la tela poden ser més potents. Així doncs es podrà observar com les parets, els mobles i tots els elements es troben amb esquitxos de pintura. És per això que aquesta part del documental es troba plena de textures, al contrari de les imatges gravades al museu, les quals són més ordenades per la predisposició dels elements en l'espai.

Al llarg del documental *Maelström* (tant les escenes del taller com del MEP) es realitza un muntatge similar al que es realitza en el documental *Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas* (Carlos Luque el 2019) on veiem a Bonet en contacte amb el seu espai de treball mentre de fons se sent la seva veu explicant coses relatives a la seva manera de crear (coses que diu en un altre pla, però que se sobreposen en els del taller). Aquest recurs sonor és utilitzat a *Maelström* en alguns casos donant com a resultat imatges en acció mentre s'escolten reflexions. També cal comentar, que a diferència de com passa amb *Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas* (Luque, 2019) a *Maelström* es deixen plans observacionals sense veu sobreposada on l'acció parla per ella mateixa. En el moment en el qual l'artista crea una obra de gran format es combina l'ús de plans generals que marquen el moviment de l'artista mentre genera una obra (com es fa a *Jackson Pollock 51* de Hans Namuth, mencionat en l'apartat de referents) amb plans de més detall quan aquest està parlant o observant.

Per apropar-se a l'artista en la majoria de situacions del documental es fa ús d'un estabilitzador d'espallla que permet agilitat en el moment d'enregistrar les imatges. El resultat d'aquesta tècnica ofereix una estètica semblant a la que es pot veure en films com *Te de Tàpies* (Carolina Tubau, 2004) o *Louise Bourgeois: No Trespassing* (Nigel Finch, 1994), en els dos films es pot percebre als artistes propers a l'espectador, ja que l'espectador es pot sentir part de l'escena. A més a més, per generar una conversa amb Peiró i que aquest reveli els seus pensaments, es porten un seguit de preguntes preparades per tal que l'artista parli amb la directora i poder extreure posteriorment les parts més interessants sense incloure la pregunta en si en el so. A banda d'aquest qüestionari preparat i per tant, una forma d'apropar-se directa, sobretot en el museu, també s'observa la situació sense intervenció per extreure els diàlegs més interessants,

com per exemple el que es dona entre Peiró i Josa quan aquest segon li fa una avaluació de les obres.

El blau és un color molt present tant en l'espai de l'artista com en la seva obra, és per això que es fa un ús extra d'aquest color per donar-li potència. És per això que Peiró sempre apareix vestit de color blau de forma intencionada en el projecte audiovisual *Maelström*. Els elements gràfics relacionats amb el documental es posen amb el color Pantone 656 C, tal com es pot veure a la Figura 13, ja que és un to representatiu d'alguns dels colors utilitzats per l'artista a les seves obres que formen part de la col·lecció *Maelström*.

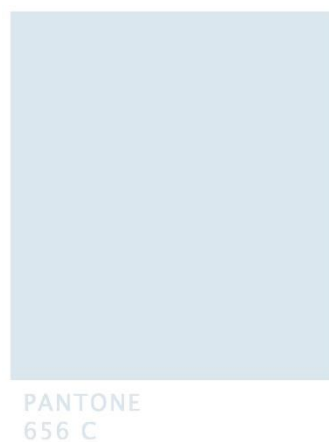


Figura 13. Esquema de color.
Esquema utilitzat pels elements gràfics. Elaboració pròpia.

Respecte a la llum de l'espai es tracta d'una llum artificial de fluorescent, ja que el taller només compta amb una petita finestra que no arriba a il·luminar l'espai. Pel fet que es vol mostrar l'espai tal com és (per mostrar la realitat de la manera més fidel possible), es manté aquest tipus d'il·luminació.

5.2 Producció

Un cop completats els passos de la fase de preproducció es du a terme la fase de producció, en la qual es procedeix a gravar el documental *Maelström*. A continuació es detalla el procés dels dies de rodatge, en els quals habitualment es fa ús fix de la càmera Sony Alpha III junt amb l'objectiu Tamron 28-75 mm i el micròfon de solapa Rode VideoMic Rycote. Cal esmentar que el total de gravacions obtingudes és superior del necessari, ja que es va passar més temps del

requerit amb l'artista per poder tenir el màxim material possible, això va ser possible, ja que Peiró no va ficar cap impediment de disponibilitat.

Pel correcte funcionament de la metodologia del treball s'ha establert un *workflow* de tasques a seguir:

- 1) El dia anterior es revisa tot el material necessari per a la gravació.
- 2) Es carreguen les piles i bateries i es comprova el bon estat de la targeta de memòria.
- 3) El dia de la gravació es prenen anotacions d'aquelles preses que es consideren més bones o indispensables per tal de facilitar el moment de l'edició.
- 4) Es copia tot el material de la targeta de memòria al portàtil i al disc dur extern per tal de garantir la seva integritat un cop finalitzat el dia de rodatge.
- 5) Es visualitza el material abans del següent dia de gravació (si les condicions ho permeten) i es comencen a seleccionar les preses més imprescindibles per anar generant una versió de prova i anar comprovant la consistència de la narració (per a aquesta fase es fa ús d'arxius *proxy*).
- 6) Un cop acabada la gravació s'acaba de polir l'edició que s'haurà anat generant de prova i es procedeix a fer correccions bàsiques.



Figura 14. Fotograma de primer pla.

Primer pla de Peiró mentre parla de la seva vinculació amb el mar. Elaboració pròpia.

El dia 1 de gener es fa la primera presa de contacte entre l'artista i la càmera per tal de veure com aquest es desenvolupava. S'acompanya a l'artista a la platja del Bella Mar i es realitzen

algunes preguntes sobre quina relació té la seva obra amb el mar (veure annex 6). S'opta per fer un primer pla (veure Figura 14), ja que l'artista parla de la seva vinculació amb el mar i es considera que un pla d'aquest tipus li dóna més força al discurs. Aquest tipus de pla està inspirat pels primers plans que es construeixen *Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles i Charlotte Zwerin, 1970) quan els integrants del grup estan visionant per primer cop les imatges del documental. Aquest dia també es fan algunes presses de l'aigua del mar, però el resultat no és prou satisfactori. És per això que es repeteixen posteriorment.

El 15 de gener es realitzen un seguit de plans observacionals de Peiró donant classes als seus alumnes de l'Andana, però finalment es desestima aquesta opció per no desviar el tema.

El 20 de gener es fa la primera presa de contacte amb l'artista al seu estudi. Es fan un seguit de preguntes bàsiques i destensades (veure Annex 5). D'aquest dia s'ha pogut extreure una reflexió interessant que s'insereix el moment abans de la creació d'una obra de gran format.

El 27 de gener es fan plans de detall d'elements que es troben al taller col·locant la càmera en un tríode i a més a més es graven unes llibretes que formen part de l'exposició *Maelström*.

El 17 de febrer es grava a Peiró llegint un text seu de quan es trobava confinat. Aquesta gravació es fa a part del taller que Peiró utilitza per donar classes, ja que té més il·luminació natural. Aquesta escena dóna com a resultat la introducció al documental, ja que el text fa referència al moment en el qual s'inicia *Maelström*. La decisió formal de posar l'artista llegint una llibreta seva és inspirada en el documental mencionat anteriorment *Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier De las Muelas* (Carlos Luque, 2019), on en diverses ocasions situen a Bonet enfront de llibres o llibretes seves per tal que les comenti. Aquesta escena va ser gravada de nou el 2 de juny, ja que el seu àudio original es podia millorar. Es va fer ús d'un micròfon RODE S1 i una gravadora Zoom H4N i es va optar per fer un primeríssim pla per qüestions logístiques.

El 21 de febrer es grava el procés de creació d'una obra sobre llibreta. Per aquesta gravació breu es disposen els elements sobre una taula de L'Andana i s'opta per fer primers plans de la pintura per poder observar les textures i els moviments.

El 5 de març es grava el procés de creació d'una obra. Prèviament es disposa l'espai de la forma que facilita més el moviment a l'hora de gravar però sense eliminar l'essència del taller. Originalment, l'artista pinta mirant de cara la paret, però amb aquesta disposició no es pot

gravar amb prou llibertat el que ell fa, així doncs s'inverteix la distribució original per tal que l'artista miri en sentit contrari, tal com es pot observar a la Figura 15.



Figura 15. Fotograma disposició taller.

Posició en la que es va distribuir el taller per la gravació, escena eliminada. Elaboració pròpia.

Pel fet que l'espai de creació és reduït i Peiró pinta a terra realitzant moviments ràpids, s'opta per utilitzar un estabilitzador d'espalla, d'aquesta manera es pot canviar el pla de manera àgil sense interrompre el procés de creació. Com ja s'ha comentat anteriorment, la il·luminació del taller és artificial i no es vol afegir una llum que canviï el tipus d'il·luminació que hi ha habitualment en aquest espai (per no modificar la seva essència). És per això que es decideix afegir un llum fluorescent extra de llum blanca (com la que hi ha al taller) orientada a la zona on es troba Peiró pintat. Per alguns plans es fa ús d'una escala. D'aquesta manera es poden fer alguns plans picats que ofereixen una perspectiva àmplia de la situació, tal com es pot veure a la Figura 16. Aquesta solució formal ve inspirada pel film analitzat anteriorment *Tàpies* (Gregory Rood, 1990), on també es fa ús d'un pla picat per tal de poder veure el moviment de Tàpies mentre realitza els moviments per pintar a terra, com també fa Peiró.



Figura 16. Fotograma pla picat.

Pla picat que permet una visió general del espai. Elaboració pròpia.

El 14 i el 21 de març són dos dies que l'artista dedica a muntar l'exposició *Maelström* al MEP. El primer dia es graven plans observacionals de l'artista col·locant les peces i a més a més es realitzen unes preguntes breus a l'artista en el museu (veure Annex 7). Tots els plans són gravats amb trípode, ja que les accions eren lentes i permetien situar el trípode al lloc adient. Per a les preguntes s'utilitza la llum natural que entra al museu per seguir amb l'estètica de llum natural del documental, tal com es pot veure en la Figura 17. En aquest moment se situa el trípode amb la càmera en un cantó de la persona que realitza les preguntes per evitar que l'artista miri directament a la càmera.



Figura 17. Fotograma de Peiró al MEP.

Enquadrament realitzat per les preguntes al MEP. Elaboració pròpia.

A l'inici del segon dia es grava la mateixa mena de recursos, ja que havien quedat coses pendents de fer. En aquest cas s'utilitza un estabilitzador d'espatlla, ja que el temps era més limitat i l'artista no podia fer pauses.

El 27 de març es du a terme la inauguració de l'exposició *Maelström* al MEP. Es graven algunes visites guiades que fa Peiró a diferents grups i l'acte inaugural que es du a terme a la planta baixa del museu. Aquest dia a part del material habitual es fa ús d'una gravadora Zoom H4N connectada amb un cable XLR-XLR a un Micròfon Rode NTG2 (direccional) junt amb una perxa extensible pel discurs inaugural. Durant les gravacions de les visites guiades, s'utilitza la càmera principal de gravació junt amb un estabilitzador d'espatlla perquè aquest sistema permet una major capacitat de moviment, ja que les accions són imprevisibles i observacionals. Pel mateix motiu es decideix no fer una il·luminació extra de l'espai, a més a més el MEP disposa d'una suficient il·luminació natural. En l'acte inaugural se situa una càmera Canon 700D al mig del públic amb un trípode per tal de captar els discursos de manera frontal. Simultàniament, la càmera principal ho enregistra tot des d'un angle de 45 graus, tal

com es pot veure en la Figura 18. Finalment, però, s'ha decidit no afegir els plans de la càmera 2, ja que a causa de la diferència de qualitat es considera més encertat no incloure'ls.

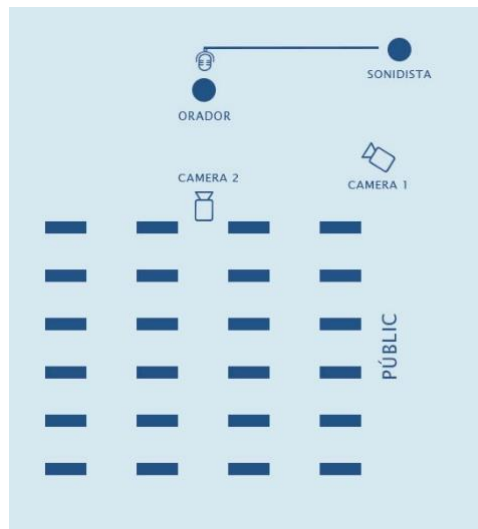


Figura 18. Disposició set de l'acte inaugural.

Esquema de la disposició de l'equip tècnic en l'acte inaugural. Elaboració pròpia.

5.3 Postproducció

5.3.1 Elecció de programes

El programa que s'ha considerat més adequat per aquest projecte ha estat el software d'Adobe Premiere Pro, les decisions d'aquesta elecció es poden trobar a la Taula 5.

Taula 5

Comparativa softwares Premiere Pro i Final Cut

Paràmetres	Premiere Pro	Final Cut Pro
Disponibilitat	Windows i Mac.	Mac. En aquest projecte es fa ús de Windows.
Interfície	S'adapta a les necessitats de l'usuari, intuïtiva i còmode.	No s'adapta a les necessitats de l'usuari, no és tan còmode.
Facilitat d'ús	Corba d'aprenentatge simple.	Corba d'aprenentatge complexa.
Connectivitat amb altres softwares	Es pot connectar amb altres programes d'Adobe especialitzats en altres àmbits.	No forma part d'Adobe.

Versatilitat	Més indicada per a editar vídeos relativament grans.	Més indicat per a editar vídeos relativament petits.
Actualitzacions	Actualitzacions regulars (incorporació de les tecnologies més noves i els còdecs més actuals).	Manca d'actualitzacions regulars.
Renderitzat	Requereix molta memòria RAM i una bona targeta gràfica. És més lent.	Renderitzat ràpid.
Protecció del projecte	Requereix programar l'auto guardat per si el programa es bloqueja.	Auto guardat automàtic.

Nota: motius pels quals s'ha escollit el software Premiere Pro i no un altre com Final Cut.

5.3.2 Edició i muntatge

En la fase de postproducció, en primer lloc es visualitza tot el material gravat i seguidament es fa una tria d'aquest. Aquesta selecció és molt important, ja que les gravacions són llargues i s'ha aconseguit més material del que s'esperava. Per aquest motiu, no tot el material pot formar part del documental i s'han escollit aquelles parts més adequades al que es vol aconseguir. Com que el que es vol aconseguir són imatges de Peiró pintant, muntant l'exposició i inaugurant-la junt amb reflexions entorn del seu art o a l'art, es descarten tots aquells moments, imatges o reflexions que es desviïn d'aquest tema.

En segon lloc i en paral·lel al visionament, es realitza una taula dels plans més importants per la comprensió del documental. Gràcies a aquest pas es pot començar a fer el muntatge dels vídeos amb una estructura lògica dels fets i es pot agilitzar el procés de selecció.

En tercer lloc, amb els plans ja seleccionats, es realitza l'edició del documental mitjançant el programa *Premiere Pro d'Adobe*. S'ha decidit que el documental tingui una durada d'uns 15 minuts per tal que no es faci feixuc, ja que en un futur estarà penjat a la web. En l'edició, s'ha decidit ometre les preguntes que se li feien a Peiró per tal de no fer molt present la presència d'una segona persona. El fet de fer aquests talls permet centrar l'atenció en el que diu l'artista i ajuda a mostrar el discurs propi de Peiró sobre les seves creacions sense una constant pregunta-resposta. S'ha optat per iniciar el documental amb el so del mar, ja que d'aquesta manera implícita es dona a conèixer que l'art que apareix en el documental està relacionat amb el mar. Seguidament, apareix Peiró llegint un text seu que serveix com a introducció de l'obra que conforma *Maelström* i tot seguit es torna a fer al·lusió directa al mar mitjançant un *fade in* que

mostra l'aigua del Bella Mar i el títol del documental. A continuació, s'ha decidit inserir a Peiró explicant quina relació té aquesta col·lecció d'obres amb el mar per tal que l'espectador acabi d'entendre el motiu de la presència constant del so marítim. Després d'aquest apartat comença el nus del documental, el qual inicia amb imatges observacionals de la creació d'una obra de petit format acompanyada del so marítim de fons, aquest apartat dura uns pocs minuts per donar pas a l'escena de la creació d'una obra de gran format. En aquest cas, es pot escoltar una reflexió de Peiró en *off* sobre les imatges en les quals se'l veu iniciant l'obra, s'ha pres aquesta decisió perquè la reflexió que fa l'artista en aquest moment està directament relacionada amb la pintura i per tant introdueix bé aquesta secció. La següent part de la mateixa secció està conformada per plans observacionals de la creació de l'obra per així centrar aquesta part només en un sol tema. Tot seguit s'enllaça amb la part de l'exposició, la qual comença amb opinions del pintor respecte al fet de muntar una exposició, en el final d'aquesta part apareixen uns inserts de l'artista muntant l'exposició per tal de mostrar l'acció de la qual està parlant. El final del nus del documental acaba amb les imatges observacionals de com Paulí Josa li fa crítica a Peiró sobre algunes obres. Finalment, pel desenllaç s'ha inserit la part final del discurs inaugural de l'artista acabant amb uns inserts de fragments de les seves obres.

6. Pla de viabilitat

6.1 Cronograma i pla de treball

Les tasques a realitzar en les fases de preproducció, producció i postproducció de *Maelström* es poden contemplar en el següent diagrama de Gantt, on es planifica per mesos i setmanes totes les tasques a realitzar. A més a més s'indica en color vermell dates límit que serveixen per a poder tancar les etapes que s'han de dur a terme.

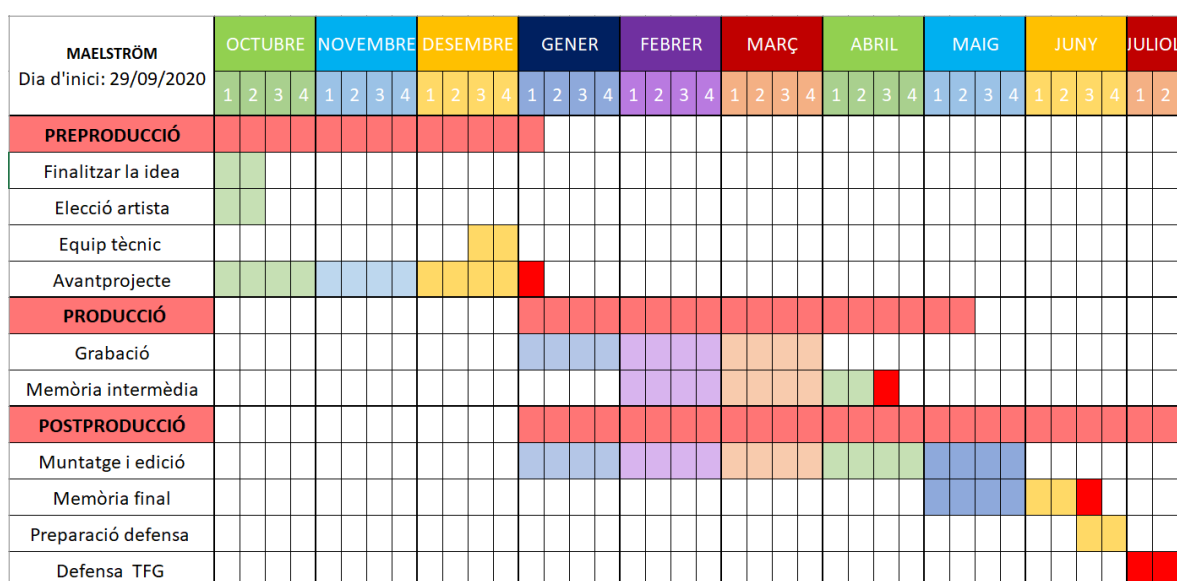


Figura 19. Diagrama de Gantt.
Elaboració pròpia.

Respecte a les dates vistes a la Figura 20, a continuació es detalla amb més precisió el pla de treball que es portarà a terme destacant-ne les dates més rellevants:

- En el mes d'octubre finalitza la concepció de la idea del treball i amb ella l'elecció de l'artista, la qual determina el projecte. Amb això s'inicia la redacció de l'avantprojecte, la qual finalitzarà amb la seva entrega la primera setmana de gener.
- A finals del mes de desembre es demana a l'ajudant de so necessari el dia de la gravació del museu la seva col·laboració.
- A la primera setmana de gener s'inicia la gravació del documental. Els dies exactes de gravació es van determinar en funció de la disponibilitat de l'artista (a excepció

d'algunes dates concretes que ja es van establir en una reunió prèvia). Aquesta fase de la producció finalitza el 27 març amb la inauguració de l'exposició Maelström.

- El mes de febrer es comença a redactar la memòria intermèdia del treball escrit, la qual finalitza amb la seva entrega el 21 d'abril.
- Pel que fa a la postproducció, aquesta comença en paral·lel amb el rodatge en el mes de gener, ja que un cop feta la gravació es comprova el seu contingut per tal de revisar que s'obtenen els resultats esperats.
- Finalment, en el mes de maig s'inicia la revisió final del treball escrit, el qual s'entrega el 17 de juny. Durant les primeres setmanes de juliol es realitzarà la defensa del present treball al tribunal del Centre Universitari TecnoCampus.

6.1.1 Desviacions

Encara que s'ha intentat seguir de forma estricta el calendari plantejat inicialment, s'ha patit una desviació de temps en la planificació del muntatge. Per qüestions organitzatives i temporals del moment en el qual estava plantejada, aquesta fase es va desviar dos mesos i per tant, es va iniciar finalment la primera setmana de març.

6.2 Anàlisi de viabilitat tècnica

Pel que fa a les possibilitats tècniques de realització del documental en les tasques de direcció, gravació i edició aquestes han sigut realitzades per la mateixa persona, la qual cosa suprimeix les dificultats que es poden donar en la coordinació d'un equip. El dia de gravació de la inauguració en el MEP s'ha requerit un ajudant de so.

També cal esmentar que les localitzacions a les quals s'ha necessitat accés són poques i viables, ja que no han implicat cap cost extra. Com s'ha comentat en un apartat anterior els dos espais més importants pel documental són el taller de l'artista en qüestió, el qual és de propietat privada i el Museu de l'Estampació de Premià de Mar. Les dues localitzacions han sigut accessibles pel reduït equip tècnic.

Pel que fa al material, s'ha escollit el que s'ha considerat que permet treballar d'una forma eficaç i òptima en cada situació. Les eines principals per a la fase de producció en totes les gravacions del treball són les que es detallen a continuació:

- Càmera Sony Alpha 7III (amb bateria de recanvi i SD SanDisk 64 GB Extreme).
- Objectiu TAMRON 28-75 mm (amb filtre UV 67 mm).
- Micròfon RODE Videomic Go Rycote.

Per a una anàlisi una mica més detallada d'aquests elements cal comentar que s'ha optat per aquest equip, ja que en tractar-se d'una producció que vol ser àgil i fàcilment usable per una sola persona s'ha considerat que aquesta era la millor opció.

La càmera Sony Alpha 7III permet una gravació en 4K (la qual permetria re enquadrar millor una escena si fos necessari, no com passaria si es gravés a 1080) a un aspecte de 16:9 per tal de dotar el projecte d'un resultat amb realisme que apropi al màxim l'espectador a l'obra. A més a més aquesta càmera permet la connexió d'un micròfon extern. S'ha optat per connectar un micròfon Rode Videomic Go Rycote per afegir agilitat en el moment de gravar (ja que ho farà per norma general una sola persona per deixar l'artista més espai i poder aconseguir una major intimitat).

Seguidament, les eines principals que han sigut necessàries per a la postproducció del treball són les que es detallen a continuació:

○ **Hardware:**

- HP Pavilion 15-BC 450NS (amb cable VGA).
- Pantalla Acer K202HQL 19.5" LED (amb cable HDMI a VGA).
- Auriculars Pioneer.
- Disc dur extern Western Digital Company 750 GB.
- Disc dur NAS Server Western Digital MyCloud 8 TB.

○ **Software:**

- Adobe Premiere Pro 2020
- Windows 10 professional 64 bits

Per tal de fer una petita anàlisi de tots aquests elements, cal comentar en primer lloc que l'ordinador portàtil HP Pavilion compta amb una pantalla de dimensions considerables de 15 polzades que permeten una edició còmoda. A més a més fa ús d'un processador Intel Core i5 (dels més actuals) amb 2,3 GHz, que es tractaria d'un punt mitjà de rapidesa en el processador. Pel que fa a la memòria RAM, aquesta és de 8 GB de capacitat, suficients per a una òptima gestió de les transaccions entre els diferents elements hardware de l'equip. L'HP Pavilion a més a més té dos discs durs interns; un principal SSD de 128G (són xips actuals, que tenen rapidesa, és on es localitzen els programes per tal que engeguin ràpidament) i 1HDD d'1 TB (mecànic (tecnologia més antiga), és on es troben les dades, ja que no requereixen tanta velocitat d'execució com els programes). Respecte a la targeta gràfica, aquesta és una NVIDIA GeForce GTX1050 i incorpora 2 GB GDDR5 de memòria, la qual allibera la càrrega de transaccions a la memòria ram de l'ordinador, això permet que a l'hora d'editar l'ordinador treballi més lleuger i per tant sigui òptim.

Les 15 polzades del portàtil HP Pavilion es complementen amb una pantalla externa Acer de 19,5 polzades. El que permet aquesta extensió és poder distribuir la informació de l'edició en més espai i per tant tenir una perspectiva més ampla del projecte. Els dos dispositius necessiten ser connectats entre ells amb un cable VGA i un cable HDMI a VGA.

Per tal de garantir la seguretat del projecte es disposa d'un disc dur en xarxa per fer còpies automatitzades (Disc dur NAS Server Western Digital MyCloud 8 TB), el qual permet automatitzar còpies de seguretat des del portàtil a la seva corresponent carpeta de còpia per tal de tenir una possibilitat de recuperació de dades amb un llinyar de fins dotze mesos enrere. A més a més, per un punt extra de seguretat el projecte anirà sent copiat de forma manual en un disc dur extern de 750 GB.

Per a una major comoditat a l'hora d'editar el projecte s'ha optat per utilitzar uns auriculars Pioneer de diadema amb tecnologia Bluetooth per no tenir limitació de moviment.

Finalment, s'ha decidit fer el muntatge amb el *software* Premiere Pro, ja que l'edició s'ha realitzat en un sistema Windows. A part d'això Premiere Pro permet ajustar la interfície gràfica a les necessitats de l'editor, la qual cosa permet una major comoditat i rapidesa en el moment de trobar elements. Finalment, amb el mateix software s'han fet algunes correccions bàsiques de color.

6.3 Anàlisi de viabilitat econòmica

El projecte *Maelström* no compte amb una via de finançament externa, ja que els recursos s'han obtingut a partir dels recursos propis de l'equip.

Com es pot observar més endavant en l'apartat que parla específicament del pressupost, el cost total dels recursos tècnics -el material que requereix aquesta producció-, és de 4219,97 €, la justificació i desglossament d'aquest cost es pot observar a la Taula 6. Actualment, es disposa d'aquests recursos físics (propietat privada o préstec) que són necessaris per a la realització de *Maelström*, és per això que no ha sigut necessari realitzar una despesa econòmica en aquest àmbit. Finalment, els recursos dels quals no es té disponibilitat personal (no es tenen en propietat privada), seran sol·licitats mitjançant el servei de préstec SERMAT del que disposa el Centre Universitari TecnoCampus Mataró (centre adscrit a la Universitat Pompeu Fabra), al qual poden accedir els estudiants que cursen el grau en Mitjans Audiovisuals. Pel que fa als costos dels recursos humans, en el cas que aquests no es realitzessin en un entorn acadèmic altruista, sumarien un total de 1127,88 €, tal com es pot veure detalladament a la Taula 7. Pel fet que aquest projecte s'emmarca dins d'un vessant altruista no comercial, l'equip es disposa a generar aquest documental a manera de col·laboració sense ànim de lucre.

6.3.1 Pressupost

Ja que *Maelström* farà front a totes les fases de producció, a continuació es desglossen tots els costos dels materials i els costos de l'equip humà en relació amb totes les fases: preproducció, producció i postproducció. Cal recordar que *Maelström* no disposa de cap pla de finançament, sinó que els recursos s'obtenen a partir dels recursos propis de producció.

6.3.1.1 Costos dels recursos tècnics

Els recursos tècnics del projecte *Maelström* sumen un total de 4219,97 €, tal com es pot veure detallat en la Taula 7.

Taula 7*Pressupost recursos tècnics*

Tipus	Element	Quantitat	Tipus	Cost
<i>Hardware</i>	HP Pavilion 15-BC 450NS 15"	1	propietat	649,00 €
<i>Hardware</i>	Pantalla Acer K202HQL 19.5" LED	1	propietat	77,99 €
<i>Hardware</i>	Disc dur NAS Server Western Digital MyCloud 8TB	1	propietat	269,00€
<i>Hardware</i>	Disc dur extern Western Digital Company 750GB	1	propietat	14,51€
<i>Hardware</i>	Adaptador HDMI a VGA	1	propietat	12,00€
<i>Hardware</i>	Cable VGA	1	propietat	15,00€
<i>Hardware</i>	Ratolí Logitech Wireless M210	1	propietat	10,90 €
<i>Hardware</i>	Auriculars Pioneer SE-S3BT Bluetooth	1	propietat	42,00 €
<i>Hardware</i>	Sony Alpha 7 III	1	propietat	1999,90 €
<i>Hardware</i>	Canon 700D + Objectiu Canon 18-55 mm	1	préstec	25,00 €
<i>Hardware</i>	Objectiu Tamron 28-75mm	1	propietat	435,00 €
<i>Hardware</i>	SD SanDisk 64GB Extreme	1	propietat	19,86 €
<i>Hardware</i>	SD DanDisk 32GB Extreme Pro	1	propietat	16,99 €
<i>Hardware</i>	Bateria recarregable sèrie Z	2	propietat	180,00 €
<i>Hardware</i>	Pila Panasonic alcalina everyday power 9V	1	propietat	4,50 €
<i>Hardware</i>	Carregador per bateries Sony sèrie Z	1	propietat	13,90 €
<i>Hardware</i>	Filtre UV 67mm	1	propietat	12,00 €
<i>Hardware</i>	Estabilitzador Newer Customized Film Maker System	1	propietat	57,13€
<i>Hardware</i>	Gravadora Zoom H4N	1 – 2 dies	préstec	14,00 €
<i>Hardware</i>	Micròfon Rode VideoMic Rycote	1	préstec	44,08 €
<i>Hardware</i>	Rode S1	1 – 1 dia	préstec	10,50€
<i>Hardware</i>	Micròfon unidireccional Rode NTG-2	1 – 1 dia	préstec	8,35 €
<i>Hardware</i>	Perxa Rode Boompole	1 – 1 dia	préstec	10,00 €
<i>Hardware</i>	Cable audio XLR (M) – XLR (H) 5m	1 – 2 dies	préstec	1,20 €
<i>Hardware</i>	Ceferino Avenger A2030DKIT	1 – ½ dia	préstec	7,00 €

<i>Hardware</i>	Pantalla Kino FilmGear 120cm	1 – ½ dia	préstec	35,00 €
<i>Software</i>	Premiere Pro 2020	4 mesos	propietat	145,16 €
<i>Software</i>	Windows 10 professional 64 bits	1	propietat	90,00€
				Total: 4219,97 €

Nota: Detall de tots els recursos materials utilitzats en el projecte *Maelström* i el seu cost.

6.3.1.2 Costos dels recursos humans

En aquest subapartat es desglossa tota la feina que serà realitzada durant el projecte: direcció del documental, auxiliar de càmera, edició de les peces i la feina de l'ajudant de so, per tal de veure el cost total aproximat que suposen els recursos humans per a aquest projecte.

Cal especificar que els costos d'aquests recursos humans es calculen segons la comissió negociadora del conveni col·lectiu de la indústria de producció audiovisual, publicada al BOE, on s'adjunten les taules salarials que es van establir el 2017 (última actualització del conveni pel BOE). També és necessari indicar que s'ha calculat segons les produccions de baix pressupost, ja que es tracta d'un documental.

Taula 8

Cost dels recursos humans.

Tasca	Treballador	Hores invertides	Salari per hora	Salari complet
Direcció	Laura Llobet	30h	19,25 €	577,50 €
Operadora de càmera	Laura Llobet	15h	16,00 €	240,00 €
Muntatge	Laura Llobet	15h	16,06 €	240,90 €
Ajudant de so 1	Ricard Casas	4h	11,58 €	46,32 €
Ajudant de so 2	Vicenç Llobet	2h	11,58 €	23,16 €
				Total: 1127,88 €

Nota: Detall de les hores i sous de l'equip de *Maelström*.

6.4 Aspectes legals

El present treball de final de grau, tot i estar dins un marc acadèmic, la seva part pràctica té la intenció de ser difosa per diverses xarxes socials. És per això que la creadora i directora del documental és la major part creativa del projecte i per tant els drets d'autor recauen sobre aquesta figura.

L'artista Pol Peiró, el qual serà el personatge principal del documental, cedeix els seus drets d'imatge a la producció audiovisual *Maelström* mitjançant un document de cessió de drets, el qual es pot contemplar en l'Annex 1. L'Ajuntament de Premià de Mar ha concedit els drets de gravació en la via pública al projecte emetent un certificat que es pot consultar a l'Annex 4.

A causa de la situació de la COVID-19 i les restriccions de mobilitat municipal aplicades en alguns períodes s'ha hagut de sol·licitar a la secretaria del centre universitari TecnoCampus un paper acreditatiu per poder fer els desplaçaments al municipi de Premià de Mar, el qual es pot trobar a l'Annex 2. Aquest paper acreditatiu ha hagut d'anar amb el corresponent certificat autoresponsable -emès per la Generalitat- de desplaçament d'entrada i sortida del municipi per la crisi sanitària causada per la COVID-19 (Annex 3).

Finalment, en l'edició del documental, el so del mar és un recurs aliè obtingut de la pàgina web FreeSound, l'autor del so gravat s'anomena en la pàgina web Pluswelle i els drets que emparen l'obra és una llicència de Creative Commons 0 i per tant es pot utilitzar lliurement, inclús modificar-la.

7. Resultats

Els resultats als quals s'han arribat són satisfactoris, ja que s'ha pogut obtenir una peça inspirada en els referents mencionats anteriorment, tot i que alguns referents han acabat sent més inspiradors que d'altres. En primer lloc, a *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró* es poden veure plans observacionals del taller en calma, de pots de pintura que es troben dins de l'estudi. Aquests plans han estat realitzats amb un tríode per tal de mantenir aquesta quietud que es vol transmetre i inspirats pels que es realitzen a *Francis Bacon: The South Bank Show* (David Hinton, 1985), ja que igual que Peiró, Bacon compta amb un estudi desendreçat que permet obtenir una gran quantitat de plans de fragments del taller (veure Annex 9, Figura 20).

Seguidament, a la introducció del documental, s'ha realitzat un primer pla de Peiró llegint un text seu: aquest pla (amb aquesta idea) té el seu referent en *Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas* (Carlos Luque, 2019), on Bonet comenta els elements d'un llibre seu. En els dos documentals s'utilitza un primer pla i s'aprofita la llum natural de l'espai (veure Annex 9, Figura 21).

Un recurs molt utilitzat a *Tàpies* (Gregory Rodd, 1990) és el de ficar sons de tempesta, de la natura i de tant en tant imatges de la muntanya per referenciar l'entorn que envolta l'estudi d'Antoni Tàpies. A *Maelström* també es fa un ús recurrent del so del mar per relacionar-lo directament amb l'obra de Peiró, la qual està relacionada amb aquest element natural. Així doncs, a part del recurs sonor, per introduir el títol del documental s'insereix de fons una imatge del mar (veure Annex 9, Figura 22).

A continuació, a *Maelström* es mostra a Peiró al costat del mar fent unes reflexions que relacionen l'obra amb la platja en la qual es troba. Aquest recurs és també utilitzat a *Francis Bacon: The South Bank Show* (David Hinton, 1985), on se situa a Bacon en diferents espais en funció del tema del qual toca parlar. Un cop acabada la introducció, es mostra com Peiró crea una obra sobre llibreta mitjançant primers plans, que s'han inspirat sobretot en *Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas* (Carlos Luque, 2019), ja que en aquest documental es poden veure sobretot primers plans de les textures de la pintura de Bonet (veure Annex 9, Figura 23).

Un cop acabada aquesta secció s'inicia la part en la qual l'artista de *Maelström* genera una obra de gran format. Tot aquest apartat ha estat gravat amb un estabilitzador d'espatlla per agilitzar el moviment i s'ha aprofitat la llum del taller afegint una il·luminació extra de fluorescent, per tal de no canviar el tipus d'il·luminació de l'espai. Alguns plans han estat inspirats pel documental *Jackson Pollock* (Hans Namuth, 1951), ja que la forma de pintar de Pollock i els seus moviments s'assimilen als de Peiró (veure Annex 9, Figura 24). En aquest apartat també s'han realitzat plans de detall per captar bé alguns moviments de l'artista posant la pintura en el llenç i per veure alguns detalls. Aquest tipus de plans estan més inspirats en *Tàpies* (Gregory Rodd, 1990), ja que en aquest documental hi trobem més plans de detall que no pas en el que s'ha mencionat anteriorment (veure Annex 9, Figura 25). També s'ha fet ús de plans més generals per veure com evoluciona l'obra en el moment que Peiró li aplica canvis. A causa de les limitacions imposades per les dimensions de l'espai, aquests últims plans han vingut inspirats també pel referent *Tàpies* (Gregory Rodd, 1990), ja que utilitza un recurs que ha sigut útil per *Maelström*, que és el de realitzar un pla picat (veure Annex 9, Figura 26). Aquest pla picat, en el cas d'aquest estudi s'ha hagut de realitzar amb l'ajuda d'una escala.

En aquesta secció del documental hi ha un moment destacable en el qual Peiró mira directament a càmera pel fet que s'està dirigint a la persona que es troba darrere d'aquesta. S'ha optat per deixar aquest pla en el muntatge final, ja que es considera que és una forma d'apropar la figura de l'artista a l'espectador, tal com fan films com *Louise Bourgeois: No Trespassing* (Nigel Finch, 1994) o *Gimme Shelter* (Albert i David Maysles i Charlotte Zwerin, 1970).

L'apartat de l'exposició de *Maelström* inicia amb unes declaracions de Peiró al MEP. El tipus de pla utilitzat en aquest cas s'ha inspirat en el pla que s'utilitza a *Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas* (Carlos Luque, 2019) quan Bonet es troba en un sofà fent unes declaracions. El format és molt semblant, ja que l'enquadrament és el gairebé el mateix, les dues escenes utilitzen llum natural i en els dos casos, els artistes es dirigeixen a una persona que està situada al costat de la càmera (veure Annex 9, Figura 27).

Després de les declaracions de l'artista al museu, apareixen un seguit d'imatges d'aquest muntant l'exposició, és a dir, buscant la millor ubicació per les obres i penjar-les. Alguns d'aquests plans s'han inspirat en plans del documental *Te de Tàpies* (Carolina Tubau, 2009) (veure Annex 9, Figura 28). Alguns dels plans d'aquest moment estan gravats amb un estabilitzador d'espatlla i altres amb trípede, ja que es van realitzar dues gravacions i en una

d'elles es va poder situar el tríode per tal de poder combinar imatges més mogudes amb altres de més quietes.

Com es pot comprovar a l'Annex 9, Figura 29, van servir d'inspiració els documentals *Francis Bacon: The South Bank Show* (David Hinton, 1985) i *Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas* (Carlos Luque, 2019) per realitzar la gravació de la crítica de Paulí Josa a les obres de Pol Peiró. A diferència dels referents que van servir d'inspiració, a *Maelström*, l'escena es va gravar amb un estabilitzador d'espatlla, ja que es tractava d'una escena observacional en la qual no es podia preveure què passaria, i per tant, requeria tenir agilitat de moviment.

Finalment, el documental acaba amb uns plans de fragments d'obres de Pol Peiró, els quals ocupen tota la pantalla. S'aprofita aquest apartat del documental per inserir els crèdits finals. Aquest recurs ve inspirat pel referent *Bezoek aan Picasso* (Paul Haesaerts, 1950), ja que a l'inici d'aquest film també es mostren obres de Picasso ocupant tota la pantalla.

8. Conclusions

La investigació teòrica que s'ha realitzat en aquest treball ha permès complir amb èxit l'objectiu de conèixer i explorar les particularitats tècniques, històriques i conceptuals del documental sobre art. Gràcies a aquesta investigació s'ha après de quina manera es van començar a generar els documentals sobre art i com aquests van anar evolucionant per a permetre als directors documentar als artistes i l'art que generaven a partir de múltiples possibilitats narratives. Aquesta mirada històrica ha permès realitzar l'anàlisi filmica de peces audiovisuals cabdals en la història del documental sobre art, la qual cosa ha permès conèixer amb profunditat cada una de les peces analitzades. A més a més, gràcies a aquest treball s'ha posat de manifest que no només hi ha una forma possible de mirar la figura d'un artista i les seves creacions, sinó que hi ha diverses possibilitats narratives i cadascuna d'elles genera resultats diferents.

Seguidament, els referents analitzats al treball han servit com a potencial inspiració per a poder realitzar una peça de creació pròpia del mateix gènere documental i han mostrat les diferents possibilitats que té un director a l'hora d'apropar-se a un artista. Passant per la càmera en mà i la proximitat amb l'artista de Carolina Tubau o Nigel Finch fins a la prudent distància de Carlos Luque o Hans Namuth s'ha pogut generar una peça que ha fusionat diverses característiques de les peces analitzades en l'apartat de referents.

El següent gran objectiu plantejat (crear una peça documental sobre l'artista emergent Pol Peiró) s'ha pogut assolir de manera satisfactòria: tot i les dificultats que implica la realització d'una producció de manera individual, s'ha aconseguit l'objectiu de realitzar un documental de 15 minuts en el qual es pot veure el procés de creació d'una obra plàstica abstracta i la posterior exposició d'aquesta, conjuntament amb les que ja estaven prèviament creades. El fet d'haver afrontat el projecte de manera individual (tot i l'ajuda puntual quan s'ha requerit un equip de so més complex) ha ralentitzat algunes fases del procés, especialment en la fase dedicada al muntatge. En el moment de l'edició hi ha hagut més material del que s'esperava, i la feina de revisar tots els clips i seleccionar només les parts més importants per obtenir com a resultat una peça de temps acotat, ha estat complex: no obstant això, l'experiència ha servit com a aprenentatge personal per a desenvolupar l'habilitat de triar aquell material realment rellevant per al muntatge final. Tal com s'havia proposat a l'inici del present treball, s'ha pogut obtenir una peça de caire força observacional, incloent-hi una part d'estil entrevista. Respecte al fet de

no eliminar aquelles escenes menys formals -tal com passa en el film *Louise Bourgeois: No Trespassing* (Nigel Finch, 1994)- s'ha pogut aconseguir de manera destacable en una sola escena realitzada al taller, en la qual l'artista es dirigeix directament a la persona que es troba darrere la càmera.

S'ha seguit una metodologia de treball pròpia en funció de les necessitats de cada moment. Aquesta metodologia de treball, però, s'ha hagut de replantejar en algun moment puntual en funció de les circumstàncies i les particularitats que imposa el dia a dia. En alguns moments el fet de visualitzar tot el material abans de la següent gravació, seleccionar en el mateix moment les preses imprescindibles i començar a generar una versió de prova no ha sigut possible. L'alternativa utilitzada en aquests moments ha sigut la de visualitzar el material per revisar que tot estigui correcte i el resultat sigui l'esperat, i anotar el número dels clips més imprescindibles, sense començar a generar la versió de prova en el *Premiere*. En aquests casos els clips es van inserir en el *Premiere* quan es va disposar del temps necessari.

Una proposta de millora a considerar podria ser el fet d'aprofundir més en l'edició de so per tal que aquest sigui més satisfactori, com per exemple realitzant el *foley* de tots aquells elements que ho permeten (per exemple en la creació de les peces de petit i gran format). Això permetria que sons com el del pinzell ple de pintura passant pel llenç fossin més notables i, per tant, més envoltants. També es podria considerar fer una correcció de color més extensa, ja que per qüestions temporals i pel fet que el treball ha recaigut en una sola figura, només s'ha procedit a realitzar correccions bàsiques.

Com a possibles ampliacions es pot contemplar la incorporació d'una subtitulació en castellà o en anglès per tal que el projecte pugui tenir una major difusió i un cop a internet els usuaris puguin entendre el contingut sense dificultats. A més a més es considera útil realitzar un pòster enunciatiu del documental en un futur no llunyà per tal de fomentar la possible difusió d'aquest, reforçant un dels objectius personals d'aquest treball: mostrar al públic el trajecte d'un artista emergent mitjançant una peça audiovisual propera, comunicativa i divulgativa.

9. Bibliografía

- Álvarez, P. (2008). *Flaherty, Grierson e Ivens: la exploración del mundo lejano y el cercano. Fundamentos estético-éticos en los orígenes del género documental* (Vol. 23). Zaragoza: Artigrama.
- Amaya, L. (2018). El gesto en el arte: Jackson Pollock. *Revista de investigación y pedagogía del arte*(3), 1-9.
- Aragón, T. (2016). Realidad y ficción, cine y pintura: acerca de la presencia de Picasso en el film *Guernica*, de Alain Resnais. *Boletín De Arte*, 605-628.
- Arquero, I. (2020). Atrapar un imposible: el ensayo audiovisual y el documental de arte en España. *Escritura E Imagen*(16), 43-55. Recollit de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/73024>
- Bazán, M. (1997). Vincent Van Gogh y el Cine. *Norba-Arte*, 233-259.
- Belis, E. (2017). *Sinergias entre artistas, universidades y empresas: difusión de la obra de artistas emergentes mediante iniciativas corporativas de marketing social*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Benner, W. (2017). El documental sin fin: filmar al desaparecido. *Archivos de la Filmoteca*(73), 123-138.
- BOE. (24 / abril / 2017). *Agència Estatal Boletín Oficial del Estado*. Recollit de [https://www.boe.es/eli/es/res/2017/04/10/\(4\)](https://www.boe.es/eli/es/res/2017/04/10/(4))
- Boxer, S. (1998). Las fotos que cambiaron la vida de Pollock. *The New York Times*.
- Burge, C. M. (Setembre / 2004). *Disagreeable objects: the sculptural strategies of Louise Bourgeois*. Londres: University Collage London. Recollit de <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1445334/>
- Busfield, S. (6 / Maig / 2009). *The Guardian*. Recollit de Melvyn Bragg and the South Bank Show: Five moments to savour:

- <https://www.theguardian.com/media/organgrinder/2009/may/06/melvyn-bragg-south-bank-show>
- Català, J. M. (2000). El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. *Archivos de la filmoteca*(34), 79-97. Recollit de <https://ddd.uab.cat/record/171490>
- Celis, C. (2008). El cine documental: verosimilitud y temporalidad. *Revista UDP*(08), 49-55. Recollit de <https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/cine.pdf>
- Chen, M.-H. (2020). The Chinese Yin-Yang Thinking in Antoni Tàpies' Artistic Creation. *Journal of Literature and Art Studies*, 10(9), 815-820. Recollit de <https://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/5f968336293f1.pdf>
- Dueñas, L. G. (2009). Servicios de difusión documental con RSS y DSI: medios similares pero diferentes. *Revista Códice*, 5(1), 19-30.
- Elices, J. (2020). Las estatuas también mueren. Patrimonio, museos y memorias en el punto de mira de DAESH. *Locus: revista de història*, 26(2), 169-192. doi:<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2020.v26.30949>
- Fifield, P. (2009). Graping Mouths and Bulging Bodies: Beckett and Francis Bacon. *Journal of Beckett Studies*, 18, 57-71. doi:<https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/E0309520709000272>
- Franco, L. (2012). Pablo Picasso y la cinematografía. *Boletín de Arte*(32-33), 265-280.
- Fundació Antoni Tàpies*. (2012). Recollit de <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/antoni-tapies-coleccion-1/>
- Garcia, R. (2014). Jonas Mekas: poética y práctica del cine-diario. *Escritura e imagen*, 10, 199-212.
- Giori, P., & Gómez, P. (2013). Diablo, refugio y blues: los Rolling Stones en el cine documental de los '60 y '70. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*(8). Recollit de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/423>

- Grierson, J. (1989). Postulados del documental. A H. Alsina, & J. Romaguera, *Textos y manifiestos del cine* (p. 139-147). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Heidegger, M. (2019). *El origen de la obra de arte*. España: La Oficina de arte y ediciones.
- Ibarz, M. (1996). Textos originals en català. *Catalònia* (44). Recollit de <https://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/175804>
- Kisters, S. (2012). Interviewing Francis Bacon: Unreliable Oral History. *Editorial ASX*. Recollit de <https://americansuburbx.com/2016/01/interviewing-francis-bacon-unreliable-oral-history.html>
- Lanza, P. (2013). La cámara y el sujeto: sobre el Direct Cinema. *Cine Documental*(8), 72-87. Recollit de <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-camara-y-el-sujeto-sobre-el-direct-cinema/>
- Lladó, L. (Septembre / 2016). El ensayo-documental sobre arte. Barcelona, Espanya: Universitat de Barcelona. Recollit de <http://hdl.handle.net/2445/109428>
- Llamas, G. R. (2008). Otra manera de mirar la obra plástica: comprender arte y artista para encontrar su esencia. *Imafronte*(16), 309-320. Recollit de <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/37561>
- Mäkelä, M., & O'Riley, T. (2012). *The art of research it: Process, Results and Contribution*. Keuruu: Aalto University, School of Arts, Design and Architecture .
- Merino, I. (2013). Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recollit de <http://hdl.handle.net/10803/109378>
- Monterde, J. E. (2016). El bosco en el cine: del «Film de arte» al ensayo fílmico. *Matèria*(10-11), 265-283. Recollit de <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/16229>
- Muñoz, M. (2000). La arquitectura en fantasma. *Circo*, 1-10.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al Documental*. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma De México.

- Paz, M. A. (2008). *Documental y realidad: tres ejemplos de una relación variable*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología. Recollit de <http://hdl.handle.net/10016/17754>
- Periodico, E. (07 / 02 / 2012). *El Periodico*. Recollit de <https://www.elperiodico.com/es/tele/20120207/tv-3-y-tve-recuedan-la-figura-del-artista-antoni-tapies-1395402>
- Peydró, G. (2013). Del racconto al ensayo: El último cine sobre arte de Luciano Emmer. *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*(3), 156-179.
- Peydró, G. (2014). *Del Racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Peydró, G. (2016). Después de la abolición del marco: tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor del 1948 / After the Abolition of the Frame: Three Tendencies of Italian Cinema on Art around 1948. *Secuencias*(37). Recollit de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5882>
- Redacció. (07 / 02 / 2012). CCMA. Recollit de TV3 emet "T de Tàpies" en record del pintor desaparegut: <https://www.ccma.cat/324/tv3-emet-t-de-tapies-en-record-del-pintor-desaparegut/noticia/1586112/>
- Sellés, M. (2016). *El Documental*. Barcelona: Editorial UOC.
- Serra, C. (28 / Junio / 1990). TVE-Cataluña y la BBC colaboran en un documental sobre Tàpies. *El País*. Recollit de https://elpais.com/diario/1990/06/28/radiotv/646524002_850215.html
- Soros, J. (2011). La ciudad tentacular en dos poemas de Émile Verhaeren y una ilustración de Frans Masereel. *Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3(2), 279-291. Recollit de <https://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/textos01.htm>
- Strand, P. (1923). La motivación artística en fotografía. A J. Foncuberta, *Estética fotográfica: una selección de textos* (p. 105-120). Barcelona, España: Gustavo Gili, SA.
- Verkooijen, N. (2012). *De Reconstructie en Archivering van het atelier van Francis Bacon*.

Voto, C., & Pérez, A. (2014). Nuevos juguetes para un etnógrafo ansioso: derroteros del registro audiovisual. *Caiana*(5), 116-125. Recollit de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1199>

Wales, A. G. (17 / Novembre / 2012). *Art Gallery NSW*. Recollit de <https://www.artgallery.nsw.gov.au/calendar/iconic-interviews-francis-bacon/>

Zaubiaur, F. (2005). El Cine como fuente de la Historia. *Memoria y Civilización*(8), 205-219. Recollit de <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/33743/28725>

9.1 Filmografia

Adam, P. (Director). (1983). *Master Photographers, Bill Brandt* [Sèrie de TV, Documental]. Regne Unit: BBC TV; Chanowski Productions; Andreas Landshoff Productions.

Bartosch, B. (Director). (1934). *L'idée* [Documental, Animació]. França.

Campaux, F. (Director). (1946). *Henri Matisse* [Documental]. França: Compagnie Générale Cinématographique.

Emmer, L., Grauding, T., Gras, E. (Directors). (1938). *Racconto da un affresco* [Documental]. Itàlia: Dolomiti Film.

Emmer, L., Gras, E., Grauding, T. (Director). (1946). *Il paradiso Terrestre* [Documental]. Itàlia: Dolomiti Film.

Emmer, L. (Director). (1951). *Goya* [Documental]. Itàlia: Colonna Film.

Emmer, L. (Director). (1952). *Leonardo da Vinci* [Documental]. Itàlia: Documento Film.

Emmer, L. (Director). (2001). *Nostalgie* [Documental]. Itàlia.

Falkenberg, P. (Co-productor) i Namuth, H. (Director). (1951). *Jackson Pollock 51* [Documental]. Estats Units.

- Finch, N. (Director). (1994). *Louise Bourgeois: No Trespassing* [Documental]. UK: BBC Arena.
- Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook of the North* [Documental]. Estats Units: Revillon Frères; Pathé.
- Guitry, S. (Director). (1915). *Ceux de chez nous* [Documental]. França.
- Haesaerts, P. (Director). (1950). *Bezoek aan Picasso* [Documental]. Bèlgica: Art et Cinéma.
- Hinton, D. (Director). (1985). *The South Bank Show: Francis Bacon* [Documental]. Regne Unit: ITV.
- Ivens, J., Franken, M. (Directors). (1929). *Regen* [Documental]. Països Baixos: Capi-Holland.
- Koralnik, P. (Director). (1964). *Francis Bacon, peintre anglais* [Documental]. Regne Unit: RTS.
- Lods, J. (Director). (1943). *Aristide Maillol, Sculpteur* [Documental]. França: Institut des Hautes Études Cinématographiques.
- Luque, C. (Director). (2019). *Gurú of Spirits - Paula Bonet y Javier de las Muelas* [Documental]. Espanya: Caviar.
- Marker, C., Resnais, A. (Directors). (1953). *Les statues meurent aussi* [Documental]. França: Présence Africaine; Tadié Cinéma.
- Minnelli, V. (Director). (1956). *Lust for Life* [Pel·lícula]. Estats Units: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Minh-ha, T. (Directora). (1982). *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* [Documental]. Estats Units.
- Moholy-Nagy, L. (Director). (1930). *Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau* [Documental]. Alemanya.

- Oertel, C. (Director). (1940). *Michelangelo, das Leben eines Titanen* [Documental]. Alemanya: Pandora-Film; Tobis-Film.
- Resnais, A. (Director). (1955). *Nuit et Brouillard* [Documental]. França: Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.
- Resnais, A. (Director). (1948). *Van Gogh* [Documental]. França: Canton-Weiner.
- Resnais, A. (Director). (1950). *Gauguin* [Documental]. França: Panthéon Productions.
- Resnais, A., Hessens, R. (Directors). (1950). *Guernica* [Documental]. França: Panthéon Productions.
- Rodd, G. (Director). (1990). *Tàpies* [Documental]. Barcelona: BBC, Televisió de Catalunya. Recuperat de: <https://vimeo.com/28805207>.
- Rouch, J., Morin, E. (Directors). (1961). *Chronique d'un été* [Documental]. França: Argos Films.
- Storck, H. (Director). (1944-46). *Le monde de Paul Delvaux* [Documental]. Bèlgica: Séminaire des Arts.
- Storck, H. (Director). (1944-46). *Le monde de Paul Delvaux* [Documental]. Bèlgica.
- Storck, H., Haesaerts, P. (Directors). (1948). *Rubens* [Documental]. Bèlgica.
- Teshigahara, H. (Director). (1953). *Hokusai* [Documental]. Japó: Seinen Production
- Trinh T. Minh-ha. (Directora). (1982). *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* [Documental]. Estats Units.
- Tubau, C. (Directora). (2004). *Te de Tàpies* [Documental]. Barcelona: Televisió de Catalunya.
- Varda, A. (Directora). (1988). *Jane B. par Agnès V.* [Documental]. França: Ciné Tamaris; La Sept Cinéma.
- Webber, P. (Director). (2003). *Girl With a Pearl Earring* [Pel·lícula]. Regne Unit: Archer Street Limited; Delux Productions; Pathé Pictures International; Film Fund Luxembourg; Wild Bear Films; UK Film Council.

Wiseman, F. (Director). (1967). *Titicut Follies* [Documental]. Estats Units: Titicut Follies Distributing Company; Zipporah Films.

10. Annexos

10.1 Annex 1. Cessió de drets d'imatge Pol Peiró

Autorització per a incloure la imatge/veu i/o nom en la producció audiovisual

El senyor/senyora POL PEIRÓ NAVARRO Major d'edat, amb número de DNI [REDACTED] manifesta voluntàriament que:

Ha sigut informat del interès que té el projecte documental "Maelstrom" en gravar la seva imatge i/o veu i/o nom en la producció audiovisual que porta com a títol provisional i/o definitiu *Maelstrom* de la realitzadora Laura Llobet Llinas, que es distribuirà, publicarà, usará a través de qualsevol mitjà de comunicació del projecte.

Una vegada informat/da de la clàusula anterior, **atorga el seu consentiment** exprés per que la seva imatge i/o veu i/o nom s'inclouguin en la producció citada. De la mateixa manera, autoritza l'exploració posterior a qualsevol modalitat i suport, que farà el projecte *Maelstrom* o bé tercers que ostentin els drets o estiguin autoritzats per a portar a cap l'exploració a qualsevol país del món i en qualsevol idioma. Aquesta autorització es realitza per tota la vigència de protecció de la producció fins la seva entrada en el domini públic.

A PREMIA DE MAR, el 1 de GENER del 2021


Firmat:

[REDACTED]

10.2 Annex 2. Acreditació TecnoCampus

Escola Superior
Politécnica

Centre adscrit a la

 Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Fundació TecnoCampus
Mataró-Maresme
Avinguda d'Ernest Lluch, 32
08302 Mataró (Barcelona)
Tel. 93 169 65 01
www.tecnocampus.cat


JORGE OTER GONZÁLEZ, como Coordinador de los Trabajos Final de Grado en Audiovisuales correspondientes al grado en Medios Audiovisuales de la Escuela Superior Politécnica TecnoCampus (ESUPT), centro adscrito a la Universidad Pompeu Fabra (UPF),



CERTIFICO

que la alumna Laura Llobet Llinàs, con DNI [REDACTED], se encuentra actualmente (curso 2020/21) realizando su Trabajo Final de Grado bajo la tutorización del firmante de este documento.


Para que así conste, y a los efectos oportunos, firmo el presente documento.

En Mataró, a 08 de enero de 2021.



  TecnoCampus
Escola Superior
Politécnica

Centre adscrit a la

 Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Jorge Oter González
Coordinación de TFG en Audiovisuales
Escuela Superior Politécnica TecnoCampus (ESUPT)
TecnoCampus Mataró-Maresme (TCM-MM)
e-mail: joter@tecnocampus.cat

10.3 Annex 3. Certificat autoresponsable de desplaçament



Certificat autoresponsable de desplaçament d'entrada i sortida del municipi per la crisi sanitària causada per la COVID-19

Queda limitada l'entrada i sortida de persones de cada municipi dins del territori de Catalunya, d'acord amb les decisions adoptades pels òrgans de govern del Pla d'actuació PROCICAT per les quals s'adopten mesures de salut pública, de restricció de la mobilitat d'entrada i sortida de persones del municipi, per contenir el brot epidèmic de la pandèmia de COVID-19 al territori de Catalunya.

Certifico que el meu desplaçament està relacionat amb l'activitat especificada a continuació (marqueu la casella):

- Assistència a centres, serveis i establiments sanitaris i socials
- Compliment d'obligacions laborals, professionals, empresarials, institucionals o legals sempre que no es puguin fer telemàticament
- Assistència a centres universitaris, docents i educatius, incloses les escoles d'educació infantil
- Retorn al lloc de residència habitual o familiar, per una necessitat justificada
- Assistència i cura de persones grans, menors, dependents, persones amb discapacitat o persones especialment vulnerables
- Desplaçament a entitats financeres i d'assegurances o estacions de proveïment en territoris limítrofs sempre que no es puguin fer telemàticament
- Actuacions requerides o urgents davant dels òrgans públics, judicials o notariais sempre que no es puguin fer telemàticament
- Renovacions de permisos i documentació oficial, i altres tràmits administratius inajornables sempre que no es puguin fer telemàticament
- Realització d'exàmens o proves oficials inajornables
- Exercici del dret de manifestació i de participació política
- A causa de força major o situació de necessitat
- Qualsevol altra activitat de naturalesa anàloga, acreditada com cal

Trajecte

Adreça d'origen

Codi postal	Província	Comarca	Municipi
08302	BARCELONA	MARESME	NATARÓ

Adreça de destinació

Codi postal	Província	Comarca	Municipi
08330	BARCELONA	MARESME	PREMIA DE MAR

Dades personals i signatura



Nom i cognoms	DNI / NIF
LAURA LLORET LLINAS	[REDACTED]

Signatura i data

[REDACTED SIGNATURE]

20-01-2021

10.4 Annex 4. Llicència d'ocupació de via pública

Llicències i Activitats							
LLOBET LLINAS, LAURA 08302 MATARÓ BARCELONA							
<p>Us comunico que el primer tinent d'alcalde ha dictat en data 29/01/2021 la resolució 7/2021 que es transcriu a continuació:</p>							
<p>Identificació de l'expedient</p> <p>Expedient K118-2021-287 Llicència d'ocupació de la via pública per dur a terme una gravació al municipi de Premià de Mar.</p>							
<p>Antecedents</p> <p>En data 18/01/2021 i número de registre d'entrada 2021/591 la Sra. Laura Llobet Llinas amb DNI [REDACTED], presenta escrit sol·licitant llicència per a la reserva/ocupació d'un espai al municipi de Premià de Mar per realitzar una gravació amb un equip domèstic pel treball de final de grau des del dia 25/01/2021 fins el dia 20/03/2021.</p> <p>En data 22/12/2020 s'ha publicat al Butlletí Oficial de l'Estat el reial decret 147/2020, de 21 de desembre, la convocatòria d'Eleccions al Parlament de Catalunya.</p>							
<p>Fonaments jurídics i/o tècnics</p> <p>1.- Resolució 2020/1682 de data 30/12/2020 de designació de locals, espais i cartelleres per propaganda i actes de campanya electoral. Eleccions Parlament de Catalunya 2021.</p> <p>2.- Donada la situació d'emergència sanitària arran de la COVID-19, cal donar compliment a la normativa vigent i respectar les mesures higièniques i de prevenció definides per la Generalitat de Catalunya (entre altres: evitar aglomeracions, establir circuits per evitar contactes, utilitzar mascareta, distància interpersonal de 1,50m, aforament de 2,5m² per persona, higiene de mans, no compartir objectes,...)</p> <p>3.- La Llei Orgànica 1 / 1982, de 5 de maig, de protecció civil del dret a l'honor, a la intimitat personal i familiar, i a la pròpia imatge.</p> <p>4.- Compleix amb els requisits exigits per l'article 57.2 del Decret 336/1988, de 17 d'octubre, pel qual s'aprova el Reglament de patrimoni dels ens locals.</p> <p>5.- La concessió d'aquesta classe de llicència no donarà el dret d'alterar el paviment, de clavar-hi qualsevol element que el perjudiqui ni d'usar formes i procediments que el puguin fer malbé.</p> <p>En qualsevol cas, cal que la disposició dels elements es faci de tal forma que quedi sempre itineraris lliure d'una amplada mínima de 150 cm, i que en cas d'ubicar-se en</p>							
Signatura 1 de 1 Elisa Almirall Cayo	29/01/2021 Secretari						
<p>Per descarregar una còpia d'aquest document consulteu la següent pàgina web / Para descargar una copia de este documento consulte la siguiente página web</p>							
	<table border="1"> <tr> <td>Codi Segretariat</td> <td>55284af18b6c430c9c2ccf79e12125db001</td> </tr> <tr> <td>Uri de validació</td> <td>https://www.epremia.net/absis/id/arx/diariarabsaweb/catala/asp/verificadorfirma.asp</td> </tr> <tr> <td>Metadades</td> <td>Classificador: Notificació TD07-011 - Núm. Registre sortida: SALID 2021/829 - Data Registre: 29/01/2021 14:19:00 Origen: Origen administració - Estat d'elaboració: Original</td> </tr> </table>	Codi Segretariat	55284af18b6c430c9c2ccf79e12125db001	Uri de validació	https://www.epremia.net/absis/id/arx/diariarabsaweb/catala/asp/verificadorfirma.asp	Metadades	Classificador: Notificació TD07-011 - Núm. Registre sortida: SALID 2021/829 - Data Registre: 29/01/2021 14:19:00 Origen: Origen administració - Estat d'elaboració: Original
Codi Segretariat	55284af18b6c430c9c2ccf79e12125db001						
Uri de validació	https://www.epremia.net/absis/id/arx/diariarabsaweb/catala/asp/verificadorfirma.asp						
Metadades	Classificador: Notificació TD07-011 - Núm. Registre sortida: SALID 2021/829 - Data Registre: 29/01/2021 14:19:00 Origen: Origen administració - Estat d'elaboració: Original						
							



Ajuntament de
Premià de Mar

Fax 93 741 74 25
08330 Premià de Mar
http://www.premiademar.cat
e-mail: info@premiademar.cat
NIF: P0817100A

Llicències i Activitats

indrets on els itineraris de vianants presentin canvis de direcció, l'amplada lliure de pas permeti inscriure un cercle de 1,50 m de diàmetre.

6.- Donat que la sol·licitud es realitza per dur a terme el treball de final de grau, no es considera oportú aplicar la taxa preceptiva corresponent per aquest concepte determinada a l'ordenança fiscal número 3.5 article RODATGE CINEMATOGràFIC.

7.- L'article 53.1.r) del Text refós de la Llei municipal i de règim local de Catalunya, aprovat pel Decret legislatiu 2/2003, de 28 d'abril, i l'article 72.1 del Reglament d'obres, activitats i serveis dels ens locals, aprovat per Decret 179/1995, de 13 de juny, atribueixen a l'alcalde la competència per a concedir llicències.

8.- Mitjançant decret d'alcaldia 2020/1662 de 23 de desembre de 2020, es disposa la delegació de competències en el primer tinent d'alcalde, delegat de Comerç, Empresa i Ocupació, Via Pública, Brigada Municipal, Parcs i Jardins i Litoral i Platges.

Resolució

Per tant, resolc

Primer.- Denegar a la Sra. Laura Llobet Llinas amb DNI [REDACTED] la sol·licitud efectuada per la ocupació de la via pública per realitzar una gravació entre els dies 29/01/2021 i 12/02/2021 als següents espais, atès que aquests han estat cedits a la Junta Electoral de Zona per a actes de campanya electoral, per la qual cosa la sol·licitud d'ocupació de la via pública corresponent s'ha de realitzar directament a la Junta Electoral de Zona:

- Plaça del Maresme
- Plaça de Calasparra
- Plaça dels Escacs
- Plaça Romà Piera i Arcal
- Plaça de l'Esperanto
- Plaça de l'Andalet
- Plaça Santa Rosa
- Plaça de Joan Corominas
- Plaça Nova
- Plaça Salvador Moragas
- Plaça Ernest Lluch
- Plaça Miquel Martí i Pol

Segon.- Concedir a la Sra. Laura Llobet Llinas amb DNI [REDACTED] llicència d'ocupació d'un espai al municipi de Premià de Mar per realitzar una gravació amb un equip domèstic pel treball de final de grau des del dia 25/01/2021 fins el dia 20/03/2021, exceptuant els dies i espais del primer apartat.

Tercer.- Requerir a la Sra. Laura Llobet Llinas per tal que es compleixin amb totes les mesures de seguretat definides per la Generalitat de Catalunya en el context de la COVID-19.

Descarregar una còpia d'aquest document consulte la següent pàgina web / Para descargar una copia de este documento consulte la siguiente página web

Segur de Validació	55284af18b6c430c9c2ccf79e12125db001
e validació	https://www.epremia.net/absis/idi/arx/idiarxabsaweb/catala/asp/verificadorfirma.asp



Quart.- Per donar compliment a la Llei Orgànica 1/1982, de 5 de maig, de protecció civil del dret a l'honor, a la intimitat personal i familiar, i a la pròpia imatge caldrà disposar del consentiment (facultat que només l'interessat pot exercir) de totes aquelles persones sense projecció pública de les quals la seva imatge sigui captada de manera que es pugui reconèixer, reproduir o publicar.

Cinquè.- Per a l'exercici de l'activitat el titular es responsabilitza de disposar tota la documentació preceptiva que acrediti el compliment de la normativa sectorial vigent aplicable a aquest tipus d'establiments.

Sisè.- La instal·lació de qualsevol element s'ajustarà a les condicions següents:

- a) El titular de la llicència és el responsable de mantenir l'espai afectat, les instal·lacions i la seva zona d'influència en bones condicions de neteja, salubritat, seguretat i estètica.
- b) Un cop extingida la llicència, el seu titular té l'obligació de cessar en l'ús o l'ocupació autoritzada i procedir a la retirada de les instal·lacions, a la neteja de l'espai públic afectat i al tractament dels residus segons els criteris dels serveis tècnics municipals.

Setè.- Es complirà amb el que disposa l'Ordenança Municipal de Civisme i Convivència Ciutadana, (articles del 5 al 16).

Vuitè.- Notificar aquesta resolució a la interessada."


Aquesta resolució, que exhaureix la via administrativa, de conformitat amb l'article 112.1, en relació amb el 123.1, ambdós de la Llei 39/2015, de 1 d'octubre, del Procediment Administratiu Comú de les Administracions Públiques, pot ésser recorreguda, potestativament, mitjançant recurs de reposició, davant l'òrgan que l'ha dictat, o bé directament mitjançant recurs contenciós administratiu davant els jutjats contenciosos administratius de la província de Barcelona.


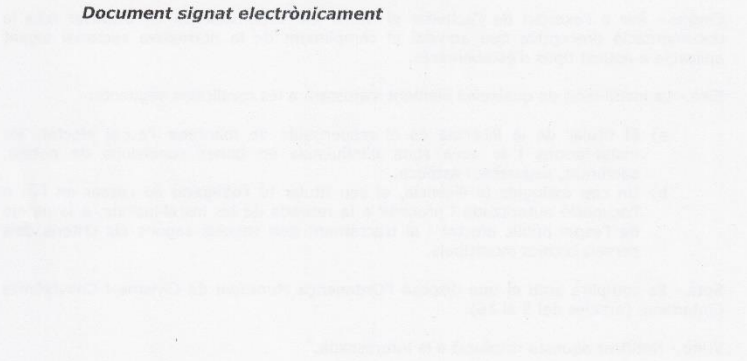
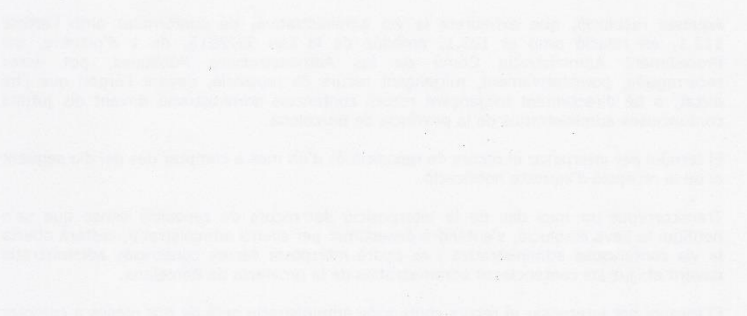
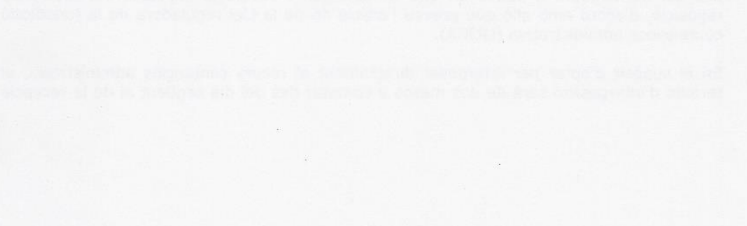
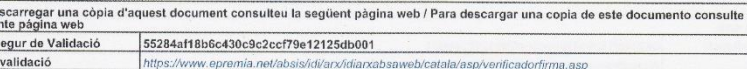


El termini per interposar el recurs de reposició és d'un mes a comptar des del dia següent al de la recepció d'aquesta notificació.

Transcorregut un mes des de la interposició del recurs de reposició sense que se'n notifiqui la seva resolució, s'entendrà desestimat per silenci administratiu, restarà oberta la via contenciosa administrativa i es podrà interposar recurs contenciós administratiu davant els jutjats contenciosos administratius de la província de Barcelona.

El termini per interposar el recurs contenciós administratiu serà de dos mesos a comptar des del dia següent a aquell en què es notifiqui la resolució expressa del recurs de reposició, d'acord amb allò que preveu l'article 46 de la Llei reguladora de la jurisdicció contenciosa administrativa (LRJCA).

En el supòsit d'optar per interposar directament el recurs contenciós administratiu, el termini d'interposició serà de dos mesos a comptar des del dia següent al de la recepció

Per descargar una còpia d'aquest document consulteu la següent pàgina web / Para descargar una copia de este documento consulte la siguiente página web		
Codi Segur de Validació	55284af18b6c430c9c2cc79e12125db001	
Url de validació	https://www.epremia.net/absis/idi/arx/idiarxabsaweb/catala/asp/verificadorfirma.asp	
Metadades	Classificador:Notificació TD07-011 - Núm. Registre sortida: SALID 2021/829 - Data Registre: 29/01/2021 14:19:00 Origen: Origen administració Estat d'elaboració: Original	

 Ajuntament de Premià de Mar		Plaça de l'Ajuntament 1 Telèfon 93 741 74 00 Fax 93 741 74 25 08330 Premià de Mar http://www.premiademar.cat e-mail: info@premiademar.cat NIF: P0817100A	
		Llicències i Activitats	
<p>d'aquesta notificació, d'acord amb allò que preveuen els articles 8, 25.1 i 46.1 de la LRJCA.</p> <p>No obstant això, podreu interposar qualsevol altre recurs si ho considereu convenient.</p>			
Document signat electrònicament			
			
			
			
			
Signatura 1 de 1 Elisea Almirall Gayo		29/01/2021 Secretari	
		Per descargar una còpia d'aquest document consulteu la següent pàgina web / Para descargar una copia de este documento consulte la siguiente página web	
Codi Segur de Validació		55284af18b6c430c9c2ccf79e12125db001	
Url de validació		https://www.epremia.net/absis/di/ax/di/axabsaweb/catala/asp/verificadorfirma.asp	
Metadades		Classificador: Notificació TD07-011 - Num. Registre sortida: SALID 2021/829 - Data Registre: 29/01/2021 14:19:00 Origen: Origen administració - Estat d'elaboració: Original	
			

10.5 Annex 5. Preguntes realitzades a l'artista el 20 de gener

El 20 de gener es realitza la primera presa de contacte amb l'artista al seu taller. Aquest dia es decideix fer un seguit de preguntes a Peiró per conèixer elements bàsics del seu art. En el moment de fer les preguntes preparades, en funció de les respostes sorgien altres preguntes

relacionades. També cal comentar que a la meitat de l'entrevista es realitzen unes preguntes no tan directament relacionades amb el seu art abstracte, però que serveixen per a destensar l'artista i generar un ambient còmode. A continuació es pot veure el seguit de preguntes que es van realitzar i les seves respostes transcrites.

- Quines obres estàs preparant ara?

Doncs, en realitat ara el que estic preparant es diu Maelström, que són aquestes peces blaves, d'un blau molt intens... mira, ara fa un any del temporal Glòria, tenen bastant a veure amb les tempestes i aquests fenòmens meteorològics bèsties que també tenen una lectura a nivell psicològic de les tempestes que et passen per dins i totes aquestes històries. Doncs ara estic preparant això perquè tinc una exposició prevista, però ho compagino també amb algunes peces com aquesta, que és de la sèrie arrels, precisament pel que t'explicava. Al principi no es van entendre gaire i ara estan tenint com una segona vida i m'està agradant molt, i m'estic sentit molt còmode amb aquesta bicefàlia entre Maelström i aquestes noves Arrels. En realitat parlen una miqueta del mateix, vull dir, al final uns parlen del mar i els altres parlen de les arrels i si consideres que les teves arrels estan al mar estem allà mateix, però unes són més terrenals i l'altre és més marítima, però estem parlant del mateix, el que passa és que ho expliquem de maneres diferents i amb colors diferents.

- Perquè vas fer Arrels?, la teva anterior exposició.

Les Arrels des d'un punt de vista metafòric em sento molt identificat. Les arrels són allò que t'identifica o els teus orígens. És una cosa que li dono bastanta importància, però no des d'un punt de vista nostàlgic, la nostàlgia no m'interessa, sinó de saber d'on vens per decidir millor cap on vas. Sempre la pintura té un punt de vista molt vitalista, no és mai... només el sol fet de pintar és una actitud vital, per tant la pintura hauria de tenir des del meu punt de vista aquesta connotació positiva encara que serveixi per depurar internament. Però la nostàlgia en si mateixa no m'interessa, m'interessa l'arrel des del punt de vista de "jo vinc d'aquí, però vaig cap allà" però penso que és important aquest autoconeixement. És que al final fem les coses sense pensar i abans de crear una peça jo crec que primer has de pensar abans d'executar. Després l'execució ve sola, però el pensament o la reflexió és indispensable per dir coses perquè si no t'acabes convertint en un pintor decoratiu, o de paret, que d'aquests en coneixem molts, però si a més a més de buscar la bellesa, busques també el missatge, a mi és una mica el que m'interessa,

combinar la bellesa amb el missatge. És evident que és maco, és maco, és atractiu, però té missatge, no em quedo només en l'estètica.

- I amb Maelström és el mateix no?

Sí, és el mateix, és exactament el mateix. El que passa és que clar, poses un color mono com el blau que a la gent li agrada, i ostres, com que agrada a la gent sembla que ja hagi de ser comercial, i no, no té per què ser així. Ara tu mateix això ho poses en negre i no s'ho penja ni déu, però ni déu, però clar, no em surt pintar negre a mi ara, potser ja em vindrà, però no sé, no em ve de gust.

- Has pintat algun cop de negre?

Sí, sí, sí, amb tinta xina i tal, sí, sí, havia pintat. Però un ha de ser coherent amb les etapes vitals amb les quals es troba. I si ara no estic fosc doncs no estic fosc.

- Per què has de revisar els quadros un cop secs?

Quan estan mullats tenen una intensitat i un *brillo*, que quan s'assequen, malauradament no el tenen. A vegades, marxés molt content perquè dius "osti això té molt bona pintura i tal" i quan vens i ho veus sec dius "uf... això no és el que era". Llavors els has de veure quan estan vius, que estan molls, i quan ja s'han assecat, que ja queden de manera definitiva. Canvia molt. La cosa és que si t'agrada quan està sec, vol dir que la peça és bona, perquè mullats sempre funcionen, o quasi sempre. *Bueno* en veritat no, *bueno* no sé. Quan un quadre està mullat i brilla i té molta força sempre entra més bé. Quan s'asseca canvia molt.

- Quan dones una obra per bona què passa amb elles després?

Passa que s'intenta exposar primer i després si sona la flauta, si es pot vendre millor. Aquests d'Arrels s'estan venent bastant bé, veurem com va l'exposició de Maelstöm que és la que estic preparant, aquest és un parèntesi. Crec que anirà bé perquè el blau és un color que connecta molt bé amb la gent. Tampoc és el que busco, però *bueno*, quan el que fas neix de l'honestedat i a més a més després agrada, doncs millor, millor que millor. Al principi amb aquests d'Arrels el que va passar és que no es van entendre gaire i potser és perquè vaig trencar bastant amb el que estava fent fins aquell moment i vaig presentar aquests i la gent es va quedar com... "quina cosa més rara" i no, no, després han agradat molt i estan tenint molt bona acollida, però va

costar, va costar. Però *bueno*, l'interessant és que si m'hagués deixat endur per les opinions primeres doncs possiblement hauria perdut un possible camí. En el moment en què tu insisteixes en allò que fas perquè hi creus, al final acaba tenint una resposta, ja sigui de públic o en tu mateix.

- Pots explicar una mica el quadro que tens aquí penjat?

Aquesta és la tinta *xina* d'un amic meu pintor, que és el Paulí Josa, que me'l va regalar i la tinc aquí penjada perquè és un dels meus mestres, referent i amic i d'ell he après moltes coses.

- Pots explicar una mica el teu *fandom* cap a Harry Potter?

Tot això són més de 700 dibuixos de Harry Potter, de personatges de Harry Potter. Els tinc tots. Cada nit faig un o dos. Els tinc aquí i tinc tots els personatges dibuixats, fins i tot el que surt un segon.

- Això perquè ho fas? És fan art?

Sí, es diu fan art, però jo ho faig perquè considero que Harry Potter és un fenomen literari i cinematogràfic i penso que és interessant com a arxiu històric tenir dibuixos d'aquests personatges, fets en el moment, o molt a prop del moment en el qual es va produir el fenomen i a més a més, en la mesura del possible tenir-los firmats pels actors. Això és el més particular potser i és el que busco. Llavors, ara mateix tinc aproximadament uns 120 dibuixos firmats per actors de Harry Potter i penso que això d'aquí a un temps tindrà un cert valor. Històric eh, perquè no m'ho penso vendre, però hauré sigut la persona que s'haurà preocupat de contactar amb cadascun dels actors i que haurà tingut una col·lecció de dibuixos fets a mà, originals, firmats per aquests actors. I a més a més, actors que no només són els protagonistes, sinó tots. Per tant, crec que la col·lecció serà molt rica, és a dir, no estaré buscant només els típics o els protagonistes sinó tot el *cast*. També és una manera d'homenatjar actors que poder no tenen tant de recorregut o tant de reconeixement públic, però que han format part una mica d'aquesta història.

- Això ho fas purament per *hobbie* no?

Sí, per *hobbie*, perquè m'agrada, perquè m'ho passo bé fent-ho, m'entretinc i em fa molta il·lusió quan rebo un dibuix firmat. El dia que vaig rebre un dibuix firmat del Michael Gambon, que es el Dumbledore a les pel·lícules, doncs fa molta il·lusió.

- Podries dir que t'agrada més?

Oma, no, les dues coses per igual, és que jo no diferencio entre l'oci i el plaer de pintar. Això és més oci i allò és plaer, però les dues coses van molt unides.

- La gent que hi entén t'ha dit mai alguna cosa de les teves obres? Com per exemple els crítics d'art?

Si, els crítics d'art, hi ha alguns, alguns els coneixem. Jo crec que fan una funció que està bé, que hi ha de ser, però una persona que es dedica a pintar tampoc pot estar molt pendent d'això, perquè el crític està molt pendent de la mirada històrica. D'això s'ha fet abans, o això ho feia tal... si jo cada vegada que em poso davant d'un quadre he d'estar pendent de la mirada històrica, deixaria de pintar perquè la història et diu: això no es fa, això ja s'ha fet, t'estàs repetint, això ho ha fet un altre. Si penses tot això no fas res, llavors clar, si et deixes emportar, o si estàs molt pendent de la mirada històrica, o de l'entorn, o del que reps, o del que t'arriba o del que diuen... al final dediques tanta energia a preocupar-te per això que l'energia no va on ha d'anar, que és a omplir de color el llenç en blanc. Llavors jo, mira, va haver-hi un punt que vaig decidir centrar les meves energies a omplir el llenç en blanc, que no en donar gaire audiència a determinades opinions. Que estan bé eh, o sigui, per altra banda s'han d'escoltar i un ha de ser receptiu i ha d'estar obert a la crítica, sempre, però sempre que sigui constructiva. La crítica mai hauria de ser destructiva sota el meu punt de vista. Perquè destruir és molt fàcil, però construir és enormement difícil en tots els sentits. A mi m'interessa molt més una actitud vital de construcció que una actitud destructiva. És així, és decidir on et posicionen, doncs jo he decidit posar-me a construir, encara que construir implica que a vegades l'edifici et cau a terra, i si et cau a terra, doncs mira t'ha caigut a terra, però has tingut el valor d'intentar-ho i ho tornaràs a intentar. Aquest és una mica el meu posicionament, és escoltar si la crítica és constructiva, si no és constructiva no interessa perquè llavors vol dir que hi ha interferències d'altres coses i és evident que això pot arribar a frenar a molta gent i crec que no val la pena.

Fins i tot aquell pintor que pinta un diumenge al matí i té una obra mediocre, a mi m'interessa més el pintor mediocre que no té res més a fer que pintar al matí i pinta les seves floretes, i és

tan feliç amb les seves floretes que el que ho critica i ho destrossa tot. Em sembla molt més valent el pintor mediocre, mediocre des d'un punt de vista estètic eh, que el gran crític que diu que això no val. Doncs escolta si tots sabem on som, si el pintor que jo dic mediocre, sap que ho és, doncs escolta, que pinti floretes tu, i ja està no passa res.

El problema també ve quan hi ha pintors que es pensen que són el que no són, llavors aquí és fàcil caure en la crítica. Llavors és molt complicat. Al final és com, mira, que cadascú faci el que pugui, però sí, t'has de saber moure entre aquestes aigües. Entre el que reps de fora i el que tu sents. Però prioritzar sempre el que tu sents.

10.6 Annex 6. Preguntes realitzades a l'artista l'1 de gener

L'1 de gener s'acompanya a l'artista a la vora del mar i es fan unes preguntes a Peiró per conèixer quina relació té ell i la seva obra amb el mar. A continuació es pot veure les preguntes que es van realitzar i les seves respostes transcrites.

- Per què has de gravar el mar amb motiu de l'exposició Maelström?

Doncs per Maelström gravo el mar perquè totes les peces d'aquesta *expo* són blaves i recorden molt a aquesta estètica de tempesta, de remolí marítim que a vegades genera el mar, sobretot vist des de dalt. I mira, vaig pensar que per explicar el nom de la col·lecció estaria bé fer un petit vídeo en ple contacte amb el mar i per això he vingut aquí.

- Quina relació tens tu amb el mar?

Doncs mira, sense anar més lluny, aquella roca d'allà, jo crec, no estic segur, però crec que deuen ser els fonaments del Bella Mar, que era un espai, un edifici que hi havia aquí en aquesta platja, que precisament porta el nom de Bella Mar, i era on es van conèixer els meus avis. Era una discoteca molt popular aquí al poble i llavors aquí en certa manera és on tinc les arrels, que és el nom de l'anterior exposició. O sigui que al final sempre estem parlant del mateix però de diferents maneres.

10.7 Annex 7. Preguntes realitzades a l'artista el 14 de març

A continuació es poden veure les preguntes que es van realitzar el 14 de març a l'artista en el museu i les seves respostes transcrites.

- Com és que les obres que estan en papers allargats tenen una tècnica diferent i són d'un estil diferent?

Aquestes obres tenen un estil diferent bàsicament perquè se'm va acabar el material. Com que era el confinament i al principi comences doncs ple de pintura, ple de teles, però a mesura que avançaven els dies s'anava acabant el material, així que vaig haver de tirar del que tenia a l'estudi que era paper i tinta.

- Què significa per tu muntar una exposició?

Muntar una exposició per mi significa la il·lusió de tenir un diumenge una mica diferent, preparant el muntatge, per exemple. També vol dir un punt de trobada amb molta gent diversa que coincideix en un moment concret, com podria ser una inauguració. Ara amb la pandèmia ja veurem com va tot això, no?, però és una de les coses que més m'agraden. I després és una mica una radiografia del moment anterior al muntatge, una radiografia personal del que has viscut i de com ho has viscut.

- És complicat muntar una exposició?

Molt, muntar una exposició és molt complicat, perquè hi ha vegades que se't trenquen els plans. O sigui, tu vens amb una idea preestablerta més o menys "d'això anirà aquí, això anirà allà", i després l'espai també et condiciona molt. Com està distribuïda la sala, els diferents elements que la conformen i a vegades la sorpresa més gran és pensar que una obra que entraria segur a l'exposició es quedi fora. I això és el que sol passar.

- A vegades és millor treure obres que voler-les ficar totes?

Jo penso que és molt millor... a vegades la frase aquella de què menys és més és certa. És millor no posar-ho tot, sinó simplement posar el millor o posar el que t'ajuda a construir millor el discurs de què hi ha darrere de l'exposició.

- Creus que el dia de la inauguració és clau?

Penso que el dia de la inauguració és el dia més important. Perquè és el dia que tens la capacitat de convocar més gent en un mateix moment i a més a més és el moment en el qual l'artista està present en l'espai de manera segura i pot fer les explicacions i les presentacions pertinents al

públic. A més a més de contextualitzar-los sobre en quina situació o en quin context s'ha creat aquella col·lecció de peces.

10.8 Annex 8. Reunió prèvia a la gravació de *Maelström*

Abans de començar la gravació del documental *Maelström* ha sigut necessari dur a terme una reunió amb l'artista emergent Pol Peiró. La intenció d'aquesta reunió és en primer lloc explicar-li a l'artista la proposta del present treball i les seves condicions. Peiró accepta la col·laboració en aquest projecte i es confirma la seva disponibilitat, la qual és molt flexible i permet visitar el taller avisant-lo amb dos dies d'antelació. En la reunió s'entra en coneixement d'una futura exposició en el Museu de l'Estampació de Premià de Mar sobre les seves últimes obres, acte que s'aprofita per mostrar-lo al documental. Seguidament es fixen uns dies de rodatge amb antelació que són el 5 de març per la gravació de la creació de l'obra, el 14 de març per gravar el muntatge de l'exposició i el 27 de març, dia de la inauguració de *Maelström*. Tots els altres dies s'estableixen en funció de la disponibilitat. En la reunió també se li explica a Peiró que hi ha dues metodologies de treball. En una, se l'observa sense interacció verbal, com si la càmera no es trobés en l'espai. I en l'altra, se li realitzen unes preguntes de les quals ell no en seria coneixedor prèviament per garantir unes respostes que no estiguessin preparades i per tant sorgeixin les seves respostes de la forma més natural possible. Peiró va acceptar totes les propostes i es va tirar endavant el projecte.

10.9 Annex 9. Comparativa de plans

En aquest Annex es pot veure detalladament els plans inclosos a *Maelström* junt amb el pla o plans que han sigut inspiradors dels referents analitzats anteriorment en aquest treball. A continuació es troben les Figures mencionades en l'apartat de resultats.



Figura 20. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Francis Bacon: The South Bank Show (David Hinton, 1985).

Fotogrames que mostren la referència dels plans d'objectes del taller. Elaboració pròpia.



Figura 21. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas (Carlos Luque, 2019).

Fotogrames que mostren la referència del primer pla llegint. Elaboració pròpia.

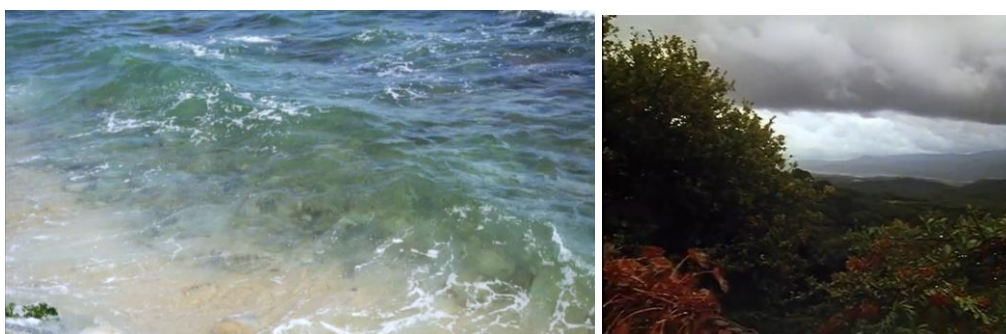


Figura 22. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Tàpies (Gregory Rodd, 1990).

Fotogrames que mostren la referència dels plans de de la natura. Elaboració pròpia.

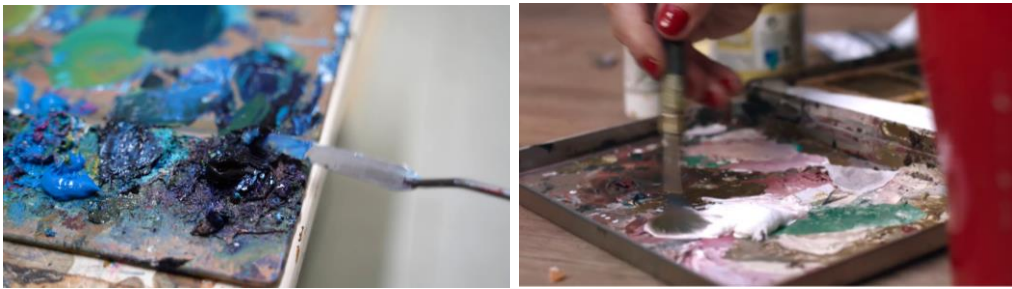


Figura 23. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas (Carlos Luque, 2019).

Fotogrames que mostren la referència dels plans detall de la pintura. Elaboració pròpia.

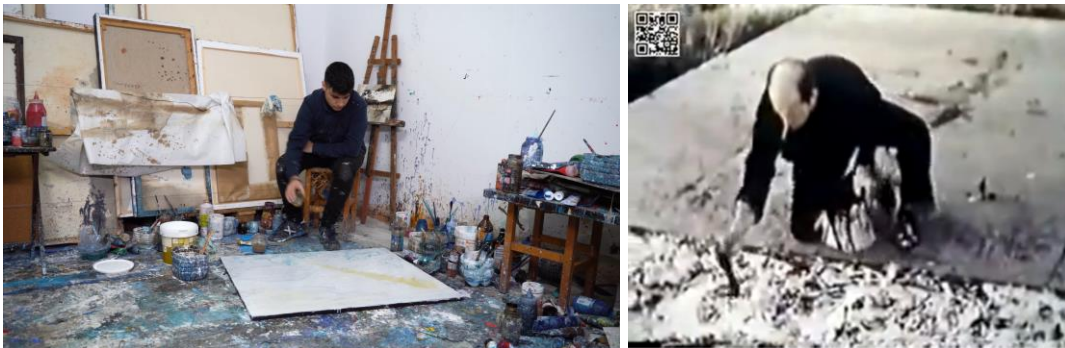


Figura 24. Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Jackson Pollock (Hans Namuth, 1951).

Fotogrames que mostren la referència dels plans generals pintant. Elaboració pròpia.

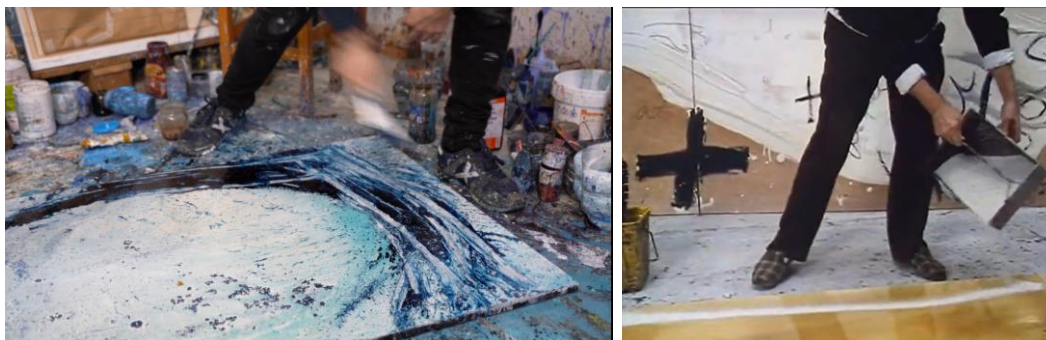


Figura 25. Pla detall Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Tàpies (Gregory Rodd, 1990).

Fotogrames que mostren la referència del primer pla pintant. Elaboració pròpia.



Figura 26. Pla picat Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Tàpies (Gregory Rodd, 1990).

Fotogrames que mostren la referència del pla picat. Elaboració pròpia.

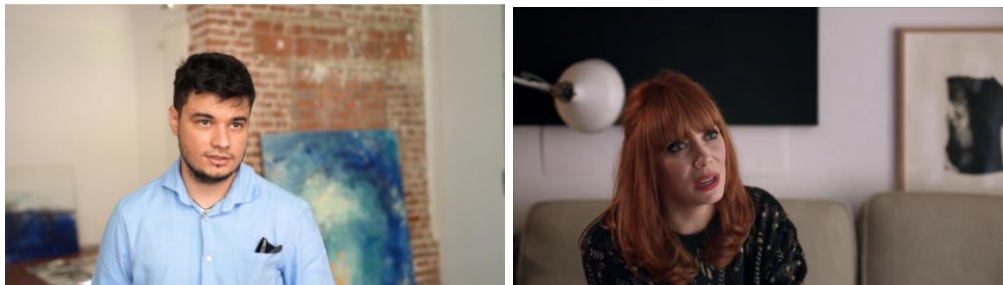


Figura 27. Plans d'entrevista de Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Gurú of Spirits: Paula Bonet y Javier de las Muelas (Carlos Luque, 2019).

Fotogrames que mostren la referència del tipus de pla d'entrevista. Elaboració pròpia.



Figura 28. Plans del muntatge de l'exposició de Maelström: l'obra blava de Pol Peiró (Laura Llobet, 2021) i Te de Tàpies (Carolina Tubau, 2009).

Fotogrames que mostren la referència del tipus de pla d'entrevista. Elaboració pròpia.



Figura 29. Fotogrames varis de dos personatges parlant entre ells.
Fotogrames dels documentals *Maelström: l'obra blava de Pol Peiró* (Laura Llobet, 2021),
Francis Bacon: The South Bank Show (David Hinton, 1985) i *Gurú of Spirits: Paula Bonet y*
Javier de las Muelas (Carlos Luque, 2019). Elaboració pròpia.

Fundació TecnoCampus
Mataró-Maresme
Avinguda d'Ernest Lluch, 32
08302 Mataró (Barcelona)
Tel. 93 169 65 01
www.tecnocampus.cat



Centres universitaris adscrits a la

