

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Grau en Mitjans Audiovisuals

DUB IT YOURSELF: MUNTATGE D'UN DOCUMENTAL MUSICAL

Memòria

**ENRIC GIRONA GAUXACHS
PONENT: M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ**

PRIMAVERA 2017



**TecnoCampus
Mataró-Maresme**

Resum

Dub It Yourself: Muntatge d'un documental musical té com a objectiu estudiar i analitzar els recursos del muntatge documental, posant especial èmfasi en el documental musical, i desenvolupar el muntatge i etalonatge de *Dub It Yourself* gràcies als coneixements adquirits durant la recerca. Aquest documental tracta sobre la cultura del *Soundsystem* a Barcelona.

Resumen

Dub It Yourself: Muntatge d'un documental musical tiene como objetivo estudiar y analizar los recursos del montaje documental, poniendo especial énfasis en el documental musical, y desarrollar el montaje y etalonaje de *Dub It Yourself* gracias a los conocimientos adquiridos durante la investigación. Este documental trata sobre la cultura del *Soundsystem* en Barcelona.

Abstract

Dub It Yourself: Muntatge d'un documental musical has its main goal in studying and analyzing the techniques of documentary editing putting a special effort in music documentary and doing the editing and color grading of *Dub It Yourself* using the knowledge acquired through research. This documentary is about *Soundsystem* culture in Barcelona.

Índex.

Índex de figures.....	III
Índex de taules.	V
1. Introducció.	1
2. Objectius i motivació.	3
3. El muntatge en el documental musical.	5
3.1. El muntatge documental.....	6
3.2. Evolució del muntatge documental.	7
3.3. Característiques del muntatge en el documental musical.....	13
3.4. Metodologia del muntatge documental.	14
4. Anàlisi de referents.	17
4.1. Tres documentals, un sol grup.....	17
4.1.1. <i>Kurt Cobain: About a Son</i> (2006).	18
4.1.2. <i>Cobain: Montage of Heck</i> (2015).....	22
4.1.3. <i>Kurt Cobain: All Apologies</i> (2006).	26
4.1.4. Conclusions.	27
4.2. <i>Sound City</i> (2013).....	28
4.3. <i>Stories we tell</i> (2012).....	31
5. El muntatge de <i>Dub It Yourself</i>	33
5.1. Preproducció.....	33
5.1.1. Organització de l'equip.....	33
5.1.2. Elaboració del guió previ i estil visual.....	34
5.1.3. Necessitats de material.....	35
5.1.4. Elecció de software i <i>workflow</i>	36
5.2. Producció.....	36
5.2.1. Emmagatzematge i organització.	36
5.2.2. Rodatges i problemes amb producció.	37
5.3. Muntatge i postproducció.....	38
5.3.1. Visionat i organització.	38
5.3.2. Proves de muntatge.	39
5.3.3. Primer muntatge (54').....	40
5.3.4. Segon muntatge (67').....	46
5.3.5. <i>Workflow</i>	48

5.3.7. Fitxa del film.....	49
6. Anàlisi de resultats.....	51
6.1. Assoliment dels objectius.....	51
6.2. Possibles ampliacions.....	52
7. Conclusions.....	53
8. Bibliografia.....	55
9. Filmografia.....	57

Índex de figures.

Fig. 3.1. Fotogrames de <i>La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière</i> (1895).....	7
Fig. 3.2. Fotogrames de <i>L'home de la càmera</i> (1929).....	9
Fig. 3.3. Fotograma de <i>Correu Nocturn</i> (1936).....	10
Fig. 3.4. Fotogrames de <i>This is Spinal Tap</i> (1984).....	12
Fig. 4.1. Fotogrames de <i>Kurt Cobain: About a Son</i> (2006).....	19
Fig. 4.2. Fotogrames de <i>Kurt Cobain: About a Son</i> (2006).....	22
Fig. 4.3. Fotogrames de <i>Cobain: Montage of Heck</i> (2015).....	24
Fig. 5.1. Línia de temps de <i>Premiere Pro</i> amb la part de la ràdio sincronitzada.....	40
Fig. 5.2. Exemple d'estructura i transició entre situacions, ràdio i entrevistes.....	41
Fig. 5.3. Mostra de la correcció primària i etalonatge final de la ràdio.....	43
Fig. 5.4. Crèdits inicials i títol.....	45
Fig. 5.5. Exemple de <i>chyron</i> i ampliació.....	45
Fig. 5.6. Crèdits finals.....	45
Fig. 5.7. Comparació entre un mateix <i>frame</i> en les dues versions del muntatge.....	47
Fig. 5.8. Exemple de <i>chyron</i> i ampliació.....	48

Índex de taules.

Taula. 5.1. Tasques de l'equip en els rodatges d'entrevistes.....	21
---	----

1. Introducció.

Dub It Yourself: Muntatge d'un documental musical és un TFG que se centra en l'estudi del muntatge en el gènere documental musical i en la seva posada en pràctica. El documental que es desenvolupa està enfocad a la cultura *sound system* a l'àrea metropolitana de Barcelona. Aquest moviment arriba a Catalunya a finals dels anys noranta de la mà de col·lectius com *One Blood* o *Leones Humildes*. Actualment és una escena en ascens que està eixamplant el seu públic, per això comencen a aparèixer festivals multitudinaris específics d'aquesta manera d'entendre la música *reggae*.

La part pràctica d'aquest TFG se centra en el muntatge del documental a partir de tot el material enregistrat des del gener fins a l'agost de 2016. L'objectiu és informar sobre un món desconegut per a molts però alhora fascinant, com hem pogut comprovar els mateixos participants del projecte. Els companys que han format part de l'equip tècnic són Pau Garriga (director), Xavier Macià (fotografia), Jordi Panadès (producció) i Guillermo Rilo (so).

La línia principal del documental, que a l'inici havia de ser l'organització i muntatge d'una festa, ha estat finalment, la realització d'un programa de ràdio especialment gravat per a l'ocasió. A partir d'aquest es fa un recorregut per la història del *sound system* a la ciutat de Barcelona i es contemplen les característiques més importants del moviment a ritme de *reggae*.

El muntatge del documental ha suposat un repte per diverses raons. El tema a tractar proveeix una gran quantitat d'informació i situacions parlades que visualment poden esdevenir repetitives. La dificultat radica en dinamitzar un documental d'aquesta duració i mantenir l'atenció de l'espectador des del principi fins al final, utilitzant imatges que disposen de poca acció. L'anàlisi teòrica i la seva aplicació pràctica han permès generar una peça dinàmica, ben organitzada i coherent amb l'estil musical sobre el qual versa el documental.

De la mateixa manera, el fet d'estar lligat a un gènere musical concret obliga al muntador a organitzar ritmes i estètiques coherents amb l'estil musical i que a la vegada tinguin unes característiques visuals concretes.

2. Objectius i motivació.

Els objectius d'aquest TFG es poden dividir en un objectiu principal i altres de secundaris que complementen el principal.

L'objectiu principal consisteix en:

-Analitzar les característiques del muntatge en el gènere documental i aplicar les conclusions en el muntatge del documental *Dub It Yourself* de manera pràctica.

Els objectius secundaris són:

-Realitzar el muntatge d'un film documental d'àmbit musical que resulti atractiu, didàctic i mantingui l'espectador atent a la pantalla fins al final de la peça.

-Desenvolupar un etalonatge coherent amb la temàtica tractada, que ajudi el conjunt de l'obra a tenir una gran solidesa i un acabat final de qualitat.

-Coordinar de manera eficient les necessitats de muntatge amb les de producció en general per aconseguir el material necessari.

-Crear una peça audiovisual on es mostri l'escena *sound system* de Barcelona, en què cada protagonista presenta la seva visió perquè l'espectador es pugui formar la seva pròpia opinió.

-Desenvolupar un projecte de muntatge documental de forma autònoma i professional.

L'interès de l'autor en participar en aquest projecte com a responsable del muntatge i etalonatge neix durant el transcurs dels anys en què cursa el Grau de Mitjans Audiovisuals. Durant aquest temps s'adopta en moltes ocasions el rol d'encarregat de la postproducció i al final acaba per convertir-se en una preferència personal.

Al mateix temps també es realitza una primera aproximació al gènere documental musical durant l'assignatura Documental de Creació, en la qual es produeix un film sobre un grup tribut a Elvis Presley, *BONUS TRACK – Un documental de The Blue Moon Boys* (2015).

Un cop acabada la peça documental *Dub It Yourself* es decideix presentar-la a l'*In-Edit*, una mostra especialitzada en documental musical creada a Barcelona que aposta pel talent jove i la producció nacional de qualitat.

3. El muntatge en el documental musical.

El cinema documental es caracteritza per agafar parts de la realitat i plasmar-la el millor possible en un tot organitzat que representi la mateixa. Segons Beceyro:

“El film documental narra fets que succeeixen independentment que amb ells es faci una pel·lícula o s’estiguin gravant.” (Beceyro, 2007, p. 38)

És per això que el muntatge és un element constitutiu fonamental de la narració documental, perquè permet organitzar el sentit.

Definir el gènere documental ha estat una tasca complicada des de l’aparició del mateix. A causa dels nombrosos punts d’unió amb diferents gèneres i a la seva constant evolució resulta més fàcil enumerar un seguit de característiques que solem trobar en aquesta tipologia de film:

- Es té com a referència principal la realitat a l’hora de crear la peça.
- El punt de vista i tractament són subjectius i depenen de la mirada de l’autor.
- Es documenten esdeveniments i fets que resulten interessants sense importar si són noticiables o d’actualitat.
- Es fa ús de la narrativa i el muntatge cinematogràfic per explicar una història.
- La banda sonora ajuda a reforçar el missatge que s’intenta transmetre.

L’entrevista és un element que s’utilitza en diversos documentals i que el diferencia radicalment de la ficció, tot i això, no caracteritza el gènere.

“Pot treballar, també, amb imatges filmades, ara, dels llocs en què van succeir aquells fets. I treballa amb les restes d’aquells fets en la memòria de la gent, és a dir, amb els testimonis dels qui saben quelcom d’allò que va passar fa temps.”
(Martínez-Salanova, 2017, sp)

El documental neix com a l’aproximació més pura que existeix d’immortalitzar una realitat concreta. La responsabilitat del fet recau en les mans dels documentalista en funció de l’ètica, responsabilitat i compromís del mateix respecte a la veritat dels fets exposats.

3.1. El muntatge documental.

El muntatge és una etapa molt important dintre de la creació d'un film de qualsevol tipus. En el gènere documental resulta més significatiu a causa de la menor concreció del guió. El fet de servir-se de la realitat per a realitzar una peça audiovisual fa que aquest muntatge esdevingui més complicat que en el cas d'una obra de ficció per la menor planificació i la llibertat que es dóna als esdeveniments que succeeixen enfront de l'objectiu. El muntatge esdevé una peça clau en l'organització del sentit d'un film, segons Dziga Vértov:

“Jo munto quan escullo el meu tema [...], jo munto quan observo el meu tema [...], jo munto quan estableixo l'ordre de pas de la pel·lícula filmada sobre el tema [...].” (Vértov a Romaguera, 1993, p. 35)

El muntatge documental destaca per la incorporació d'imatges d'arxiu i tota mena de documents que puguin ser útils a l'hora de generar una narració. Tot i això, hi ha documentals que només fan servir material rodat expressament per al film: entrevistes, veus en off, *chyrons*, peces musicals i tractament visual acaben de donar solidesa al film si es conjuguen de manera adequada. Fent un símil culinari el xef, a l'igual que el documentalista, disposa de tots els ingredients a sobre la seva taula però amb aquests es poden fer diversos plats i de diverses maneres. En canvi el muntador de ficció tindria una recepta on hi ha detallat cada pas a seguir i la fotografia de com ha de quedar finalment, encara que pot alterar lleugerament el procés en funció dels propis gustos.

Un cop gravat tot el material, en base a un guió més o menys definit, s'ha de dotar el conjunt de coherència i sentit mitjançant el muntatge. Aquest comença amb el visionat del material del qual es disposa i la posterior deliberació sobre com abordar la temàtica a tractar. Cal trobar un fil conductor que es pugui resseguir des del principi fins al final de la peça i aporti continuïtat al relat. Cada muntador té un estil propi i uns recursos diferents a l'hora d'abordar el muntatge d'un documental, si bé sempre es tenen en compte referents anteriors i recursos emprats anteriorment per altres persones. És un valor afegit poder trobar solucions originals i resolutives als diferents problemes que poden anar sorgint i encarar-los de manera creativa. En moltes ocasions l'experiència de projectes anteriors en què s'ha estat involucrat ajuda a tenir una visió més acurada del procés i a agilitzar la tasca del muntatge.

Al llarg del temps s'han anat desenvolupant diferents maneres de narrar a partir de recursos audiovisuals.

3.2. Evolució del muntatge documental.

L'estudi del desenvolupament històric del documental juntament amb la funció i el sentit del muntatge permet entendre l'evolució d'aquest gènere amb el pas del temps. Les variacions en la concepció narrativa i els corrents cinematogràfics han anat apareixent i mutant de manera ininterrompuda en el cinema que tracta sobre la realitat.

El gènere documental neix de la mà de la invenció del cinematògraf per part del germans Lumière a finals del segle XIX. Aquesta va ser la primera màquina capaç de capturar i reproduir imatges en moviment. La primera pel·lícula que van projectar públicament va ser *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière* (1895), essent considerat el primer documental de la història en ser exhibit a un col·lectiu en públic i amb ànims de lucre.



Fig. 3.1. Fotogrames de *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière* (1895).

Aquest document, però, no disposava dels elements formals que avui en dia identifiquem en un film documental tant en termes de duració com d'elaboració del discurs i complexitat del tema a tractar. La pel·lícula consistia d'un únic pla-seqüència de gairebé un minut de duració. Aparentment no hi ha indicis de muntatge encara que podem considerar el moment d'inici, la durada i l'elecció de l'enquadrament com a un primer indicatiu de muntatge. Es pot observar com el film comença amb l'obertura de les portes de la fàbrica i acaba amb el seu tancament. Els germans Lumière envien els seus operaris per tot el món a projectar i filmar imatges en moviment per tal de donar a conèixer el seu nou invent. És així com Doublie i Perrigot, dos dels operadors que treballen per als germans Lumière,

esdevenen els precursors del muntatge cinematogràfic tal i com es coneix avui en dia en la pel·lícula *Coronació del Tsar de Rússia* (1896).

“L’edició es va desenvolupar amb les necessitats dels grans reportatges fotogràfics. La primera en data va ser, a la primavera de 1896, *Le couronnement du tsar Nicolas II*, rodada per Francisque Doublier sota la direcció de Perrigot. Una dotzena de films, admirablement enquadrats, conta el succés pels seus principals episodis, com ho van fer els fotògrafs reporters aleshores en els seus inicis.” (Sadoul, 1972, p. 19)

En aquesta s’observen talls en què es canvia l’enquadrament i el punt de vista per tal de mostrar més fidelment la realitat dels fets que estaven succeint en aquella cerimònia. Els anys posteriors es comença a desenvolupar un proto-llenguatge cinematogràfic perfeccionant el tall com a forma de muntatge i alliberant la càmera de la seva posició estàtica. Tot i això continuarà distant molt encara dels documentals actuals.

L’any 1914 s’estrena la pel·lícula *A la terra de les canoes de guerra* dirigida pel fotògraf Edward S. Curtis, que es troba a mig camí entre el documental i la ficció. Al mateix temps que es presenten diversos aspectes de la vida de la tribu Kwakwaka'wakw, es fa una representació fortament guionitzada davant la càmera. El mateix Curtis mai va catalogar el treball com a documental ni com a obra de ficció.

El pas següent en l’evolució del muntatge documental arriba de la mà de Robert J. Flaherty. La seva primera ocupació com a explorador en busca de jaciments miners a l’Àrtic va propiciar el fet d’endur-se una càmera per a filmar aquells inhòspits paratges. El seu interès es va centrar en documentar la vida dels esquimals donant com a resultat la pel·lícula *Nanuk, l’esquimal* (1922). Amb aquesta peça apareix un tipus de muntatge narratiu que utilitza seqüències llargues prenent posar de manifest que s’està captant la realitat sense alterar-la. Es pot destacar l’aportació d’informació a través d’intertítols narratius i la importància que se li dona al seguiment dels personatges en les seves dificultats. Es podria dir que Flaherty destaca per mostrar en un mateix document el realisme del gènere documental combinat amb l’interès emocional dels films de ficció. El realitzador construeix un personatge per mitjà del muntatge i ens acosta a la realitat del mateix.

A finals de la dècada de 1920 Dziga Vértov desenvolupa un llenguatge narratiu propi basat en el ritme i posant èmfasi en el propi procés de muntatge lligat al punt de vista de l'autor. Comença a experimentar amb el muntatge com a director del *Kinonedelya* (noticiari setmanal d'actualitat soviètica) alterant la continuïtat, el temps i la concepció espacial. També s'encarrega de dirigir el *Kinopravda* on comença a treballar amb Svilova com a muntadora, aquesta té molta experiència i recursos gràcies a que va començar a treballar a l'indústria cinematogràfica de molt jove i ensenyarà a Vértov a millorar els seus muntatges. Aquest presentaria *L'home de la càmera* (1929) com a un retrat de la vida a la Rússia soviètica. La càmera es converteix en el protagonista omnipresent que tot ho capta i el seu escenari és l'agitada quotidianitat de la vida en una ciutat moderna. La pel·lícula constitueix un encadenament de plans en forma de poema visual. Els recursos utilitzats per Vértov són la fragmentació de la realitat, la reconstrucció del sentit o la juxtaposició no causal per crear analogies per tal de mostrar de manera explícita el poder del cinema i els seus mecanismes de funcionament. Cal destacar l'important labor que va portar a terme Yelizaveta Svilova com a muntadora de la majoria de films de Dziga Vertov i l'agut sentit creatiu que aquesta tenia en el camp audiovisual.

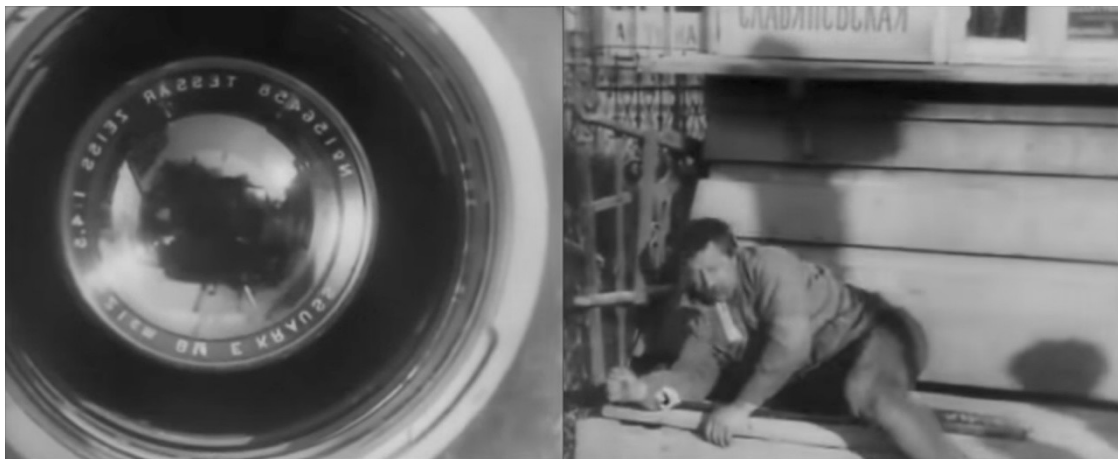


Fig. 3.2. Fotogrames de *L'home de la càmera* (1929).

Durant la dècada de 1930 la denominada escola documental britànica, sota la visió creativa de John Grierson, aposta pel muntatge creatiu d'imatges del dia a dia i crea l'anomenat documental social. Aquesta escola agafa algunes innovacions dels corrents més avantguardistes (Vertov, Ruttman) i les virtuts del muntatge narratiu. El mateix Grierson acota el terme documental considerant-lo una nova categoria cinematogràfica:

“El documental no és més que el tractament creatiu de la realitat. D'aquesta manera, el muntatge de seqüències ha d'incloure no solament la descripció i el ritme, sinó el comentari i el diàleg.” (Grierson, 1926, p. 36-37)

Aquest moviment destaca per l'ús de la veu en off, l'experimentació amb el so i la música, la introducció d'entrevistes o l'ús de primers plans. Es pot destacar la primera aparició d'entrevistes mirant directament a càmera en el documental *Housing Problems* (1935). Una de les peces representatives del moviment és *Correu Nocturn* (1936), una producció de la GPO Film Unit dirigida per Basil Wright i Harry Watt que exposa la forma com es transportava el correu per tren al Regne Unit de l'època. En aquest film destaca l'aprofitament de recursos del cinema sonor en incorporar un discurs que avança d'acord amb el ritme que genera el so d'un tren en marxa.



Fig. 3.3. Fotograma de *Correu Nocturn* (1936).

A principis de la dècada de 1940 i com a conseqüència de l'esclat de la Segona Guerra Mundial es comença a gestar un tipus de film documental amb finalitats propagandístiques al servei dels bàndols enfrontats. Podem considerar Frank Capra com un dels màxims exponents d'aquest subgènere treballant per al govern nord-americà. Capra, aclamat director de Hollywood amb nul·la experiència en el treball documental, destaca per les set pel·lícules que conformen la sèrie *Per què lluitem?* (1942-1945).

“[...]Un dels directors més coneguts del Hollywood de la dècada de 1930 (*It Happened One Night, Mr. Smith Goes to Washington*), Capra no tenia experiència

prèvia en el món documental (es podria dir el mateix de pràcticament tots els directors de Hollywood implicats en els documentals en temps de guerra).” (McLane, 2012, p. 139)

Aquestes es van fer en gran part gràcies a material d'arxiu de noticiaris, documentals i pel·lícules de ficció. Les escenes que es van haver de filmar van ser les mínimes. Es van demanar, a més a més, il·lustracions i mapes als estudis Disney per a deixar més clares les diferents situacions.

“La airada síntesi historiogràfica de *Why We Fight* utilitza instruments audiovisuals didàcticament moderns, com els mapes dramatitzats per l'estudi Disney o l'ús de fragments de pel·lícules.” (Muscio, 2012, p. 860)

L'estil de Capra es basa en un guió sòlid i una narració que pretén argumentar sobre el tema que es tracta. Les imatges són majoritàriament il·lustratives del que la veu en off està explicant.

A principis dels anys 60 apareix un nou corrent cinematogràfic que busca la captació de la realitat crua sense alteracions causades per la presència d'una càmera. El documental *Primary* (1960) de Richard Leacock va ser una innovació en aquest sentit, en part gràcies a la major portabilitat dels equips de captació de l'època i la possibilitat d'enregistrar àudio de forma sincrònica.

Aquesta intencionalitat es veu reflectida en diversos moviments cinematogràfics contemporanis. Destaquen el Cinema Verité a França, el Direct Cinema nord-americà o el Free Cinema britànic. Es dedica més atenció al fet que s'està produint que a la manera de narrar-lo. La filmació ha d'exercir solament de testimoni. En ocasions el fet de tenir una càmera rodant és suficient per alterar el comportament de les persones, es per això que mitjançant el muntatge s'intenta aconseguir la major naturalitat possible escollint els talls adequats o els moments en què els subjectes han oblidat momentàniament que hi ha una càmera en funcionament.

“Els elements clau de l'estil eren que els films no tenien guió previ (el que significa acció i narrativa imprevisibles), s'utilitzava la càmera en mà per aconseguir la mobilitat necessària per a gravar la gent comportant-se independentment de la presència de la càmera, i la unitat bàsica era la presa amb so sincrònic. Els

americans, a diferència dels francesos i els canadencs, pensaven que la realitat filmada no havia de ser manipulada. No es demanava a la gent de fer res, ni repetir accions, i en general la entrevista era evitada per ser una realitat creada per la càmera.” (Pincus a Engelbrecht, 2007, p. 35)

A les acaballes de la dècada de 1950 es comença a gestar un moviment cinematogràfic llatinoamericà (tant documentalista com de ficció) amb una finalitat marcadament social, a causa de les diferents situacions polítiques dels diversos països. Aquest corrent conegut com a Nou Cinema Llatinoamericà agafa influències del Neorealisme italià i del Cinema Verité francès i es posiciona com un contramoviment del cinema comercial americà. El curtmetratge *Now!* (1965) del cubà Santiago Álvarez plasma en un format reduït les característiques del moviment: escassetat de mitjans, utilització de fotografies i vídeos d'arxiu, posar el ritme al servei de la idea que es vol expressar, normalment la denúncia social.

Amb l'arribada de la dècada de 1980 sorgeix un corrent cinematogràfic que presenta la ficció com a realitat mitjançant els recursos visuals i d'estil del gènere documental. Aquests tipus de film reben el nom de fals documental o *mockumentary*.

Un dels falsos documentals més representatius, encara que no és dels primers en aparèixer, és *This is Spinal Tap* (1984). Aquest film, dirigit per Rob Reiner, tracta sobre una falsa banda de heavy metal que està de gira pels Estats Units. Per tal de donar credibilitat a la peça es fan servir recursos propis del documental com ara l'entrevista o l'estètica amateur més pròpia de pel·lícules caseres que de films de ficció. El to general de la peça és satíric i amb freqüència s'engloba el *mockumentary* dintre del gènere còmic encara que hi ha falsos documentals que no són precisament comèdies.



Fig. 3.4. Fotogrames de *This is Spinal Tap* (1984).

A la dècada del 1990 pren força un corrent documental en què el realitzador i l'objecte del film són la mateixa persona. Aquest tipus de film agafa el nom d'autobiogràfic i ve a ser l'equivalent audiovisual de les memòries escrites o els autoretrats en pintura o fotografia. El grau d'implicació del "jo" en el documental varia segons els propòsits de l'autor i pot inclús relegar-se a un segon pla encara que el lligam o proximitat amb la història tractada sigui molt gran.

Cada època i corrent ha desenvolupat una tipologia de muntatge particular en relació amb la realitat i el context sociocultural d'aquesta.

3.3. Característiques del muntatge en el documental musical.

El documental musical es distingeix de la resta de documentals sobretot pel component temàtic, que alhora definirà el tractament general del film. Normalment es focalitza en una banda, un individu o un moviment musical concret. Tot i això, també pot tenir una estètica diferenciadora i un ritme de muntatge en consonància amb el gènere musical que es tracta. La relació entre imatge i música adopta una major importància que en la resta de documentals.

Es recurrent la utilització de seqüències musicals com a recurs que facilita la transició entre diversos temes a tractar. La música ajuda a construir un ritme de muntatge i a adoptar un to concret. Aquestes transicions poden anar acompanyades de cançons gravades en estudi o d'actuacions en directe de les quals es disposa de material en vídeo. També es pot realitzar un encadenament d'una actuació a la mateixa cançó gravada en estudi; per exemple, es podria començar la seqüència amb un grup que està fent una entrevista a la ràdio i estan explicant com van gravar el seu disc. Posteriorment interpreten un dels temes del disc en directe i s'aprofita per a fer una transició amb un *flashback* de les imatges de quan estaven gravant el disc, acompanyades de la versió d'estudi de la cançó. A partir d'aquí el muntador té el recurs d'enllaçar amb les impressions de la banda *in situ* parlant sobre la gravació, aquest cop sense música i allargant així el *flashback*.

En termes generals, els documentals musicals no destaquen per tenir una direcció de fotografia meticulosament acurada. S'acostuma a donar major importància al moment i a les emocions que a enregistrar una imatge amb una composició perfecta. De la mateixa manera la il·luminació de les diferents escenes, si no es tracta d'entrevistes o situacions

preparades, no té cabuda. Encara que s'hagin marcat alguns paràmetres estilístics a l'hora d'enregistrar imatges, la improvisació i el moment acaben predominant. Tot això fa que al moment de muntar es disposi d'un material molt variat i poc uniforme. Aquest fet pot posar més difícil al muntador l'assoliment d'una continuïtat però ajudarà que l'espectador tingui uns sentiments més forts pel que veu en pantalla, la qual cosa reforça la narració.

L'estil dels documentals musicals acostuma a anar lligat a un seguiment cronològic de la banda, l'individu o el moviment musical que es tracta. En ocasions es posa especial èmfasi en el context sociocultural i personal dels protagonistes per a crear una atmosfera adequada. En un nombre de casos menor i, sorgit més tardanament, s'ha optat per fer peces més reflexives i poètiques que posen de manifest el perquè de la música sense establir un ordre temporal cronològic.

3.4. Metodologia del muntatge documental.

El primer pas del muntatge consisteix en visionar tot el material rodat a la recerca d'idees, relacions entre plans i formes ocults d'explicar el tema a tractar. Resulta útil fer almenys un visionat amb tot l'equip per a tenir en compte diferents punts de vista i no passar per alt cap detall. És recomanable disposar de paper per a prendre notes en brut de les observacions.

“S'ha d'acceptar certa disciplina espiritual quan ens dediquem al documental. S'han de deixar de banda aquelles intencions que ens eren tant cares, purificar el cor de totes les passions que l'assetjaren durant el rodatge i enfrontar-se al material amb ment oberta i esperit creador. No hi ha res, fora de les filmacions, que sigui d'importància per a la pel·lícula que es disposa a fer. Ha de saber trobar la seva pel·lícula en els materials dels quals disposa, tot i restar fidel a la seva visió global.” (Rabiger, 1987, p. 184)

Abans de començar a muntar és recomanable preparar els diversos recursos que seran d'ajuda durant el procés de muntatge. Un element que pot estalviar molt de temps són les transcripcions. Constitueixen un registre escrit de tot allò que es diu en el material filmat. Si fer una transcripció sencera resulta massa carregós es pot optar per organitzar les intervencions en temes per tal de localitzar ràpidament els talls adequats posteriorment.

Un cop es tenen presents tots els elements dels quals es disposa és el moment de determinar una estructura bàsica que faci avançar el film en una direcció concreta i així poder crear un interès en l'espectador. Molt probablement aquesta estructura serà diferent de la que el director havia elaborat durant la preproducció i distarà molt de l'estructura final del documental. Tot i això s'ha de fer el pas per a poder continuar endavant amb la postproducció.

El tractament de la temporalitat és un element que s'ha de determinar com més aviat millor. Aquesta decisió comporta deixar fora del film una sèrie d'idees mentre que reforça les que s'adapten a l'estructura temporal escollida. D'aquesta manera es va acotant cada cop més la direcció narrativa que es vol seguir, tant si els fets s'organitzen de manera cronològica com si no. Els canvis en els personatges, circumstàncies o espais aporten interès a la narració.

Amb l'ajuda d'alguns papers amb el nom dels principals elements de què es disposa, es pot organitzar el film i reordenar-lo fins arribar a una versió adequada del mateix. A partir d'aquí es comença a juxtaposar plans, aquest cop davant de l'ordinador, i a avaluar si el funcionament de les escenes és el correcte.

El tall és l'eina fonamental de la qual disposa el muntador per a construir un discurs narratiu. Una acció que pot parèixer simple però es tracta de desfragmentar diverses continuïtats per a posteriorment seleccionar alguns d'aquests fragments, reordenar-los i unir-los convenientment amb un objectiu concret. La similitud o discordança entre un pla i el següent jugarà un paper important a nivell de continuïtat. Encara que la discontinuïtat és un element encara més rellevant a l'hora de construir discursos complexos i més semàntics que visuals. La feina del muntador consisteix en fer imperceptible als ulls de l'espectador una estructura complexa i molt treballada a la qual s'anomena film.

Avui en dia la feina del muntador dista molt de la de fa unes dècades. Abans que els ordinadors esdevinguessin una eina de treball fiable, el pes del muntatge se suportava en mecanismes analògics i es perdia molt de temps per a realitzar talls o canviar bobines. Ara amb la digitalització de la indústria i els softwares d'edició no lineal s'estalvia molt de temps i es poden fer proves de muntatge d'una manera relativament senzilla.

Una vegada s'ha aconseguit un primer muntatge s'haurà de fer un visionat amb una certa distància per a tenir una visió no contaminada més propera a la que tindrà l'espectador en un primer visionat de la peça. A continuació s'anotaran les observacions i possibles canvis per a realitzar-los posteriorment.

“Crec que és molt important veure quan abans millor la pel·lícula en una versió llarga i sense perfilar, abans de fer un treball detallat en qualsevol de les seves seccions. Quan hagi vist tota la epopeia, estarà ja en situació de fer-se propòsits transcendents quant al seu futur desenvolupament. Naturalment, estarà desitjant posar-se a treballar en una seqüència que li és particularment atractiva, però si s'atura a analitzar els detalls estarà obviant la necessitat d'avaluar, en primer lloc, la identitat i el propòsit general de la pel·lícula.” (Rabiger, 1987, p. 198)

Totes les operacions i canvis que es fan en el muntatge són com a mínim supervisades pel director, en la majoria de casos s'estableix un diàleg en què muntador i director aconsellen l'altre en favor d'un millor resultat final. L'última paraula, però, la té sempre el director com a responsable absolut de l'obra.

El procés de visionar el film i modificar-lo s'anirà repetint tantes vegades com faci falta fins aconseguir la millor versió possible del muntatge.

4. Anàlisi de referents.

En aquest apartat s'analitzen un conjunt de documentals que han servit de referència a l'hora de realitzar el muntatge de *Dub It Yourself*. S'analitzen els aspectes següents:

- Temporalitat.
- Material.
- Tractament.
- Ritme de muntatge.
- Entrevistes / Veu en off.
- Color.

Per tal de tenir una visió més àmplia de com tractar un cert tema dintre del gènere musical s'ha triat com a objecte d'estudi un grup amb molta transcendència com és *Nirvana*. Més concretament s'han seleccionat tres documentals que giren entorn de la figura de Kurt Cobain i la seva trajectòria tant personal com musical. Es posa especial èmfasi en l'ús que es fa del material de què es disposa així com el tractament que reben les entrevistes i l'ús de la veu en off. Dos dels documentals que s'analitzen (*About a Son* i *All Apologies*, 2006) són contemporanis mentre que el tercer (*Cobain: Montage of Heck*, 2015) és més recent i es pot considerar com a la versió més "oficial" de la història ja que està fet amb la col·laboració de la família del cantant.

També s'analitzen els documentals *Sound City* (2013) i *Stories we Tell* (2012) ja que es tenen com a referents globals a nivell de direcció, fotografia, producció i muntatge.

4.1. Tres documentals, un sol grup.

En aquest apartat s'analitzen primerament els tres documentals sobre Kurt Cobain de forma individual per tal d'esbrinar-ne les característiques i els recursos emprats. Posteriorment es realitza una anàlisi comparativa seguint la pauta d'aspectes a tenir en compte enumerada anteriorment.

4.1.1. Kurt Cobain: *About a Son* (2006).

Documental d'una hora i trenta-set minuts dirigit per A.J. Schnack. *About a Son* es podria descriure com un retrat intimista del cantant en el qual el pla visual serveix d'acompanyament i reforça el discurs generat a través de la veu en off. El fet que sigui la veu del protagonista la que narra tota la història li dóna credibilitat i identitat a la peça. És una de les vegades que Cobain parla amb més sinceritat davant un mitjà degut a la confiança depositada en el seu interlocutor i aquest fet es veu reflectit en el resultat final.

“[...]Schnack se les arregla per a retornar a l'artista a la terra, agermanant el cantant i espectadors amb una allau d'imatges que, a partir de tres localitzacions molt concretes, ens mostren els llocs i els rostres que Cobain va veure -o va poder veure o altres raonablement paral·lels- en els primers vuit anys d'infància feliç, en aquella traumàtica adolescència amb el divorci dels seus pares i las primeres crisis depressives, en la seva etapa de sense sostre després de deixar la llar materna, en el seu despertar *punk* i les consegüents incursions musicals...” (Krmpotić, 2016, p. 171)

Si ens fixem en l'estructura temporal del film podem veure que la narració transcorre de forma lineal i es divideix en tres parts que es corresponen amb els llocs on va viure el cantant en les diferents etapes de la seva vida.

- Aberdeen: Es relata la infància del protagonista, primeres influències musicals i el seu pas per l'institut.
- Olympia: S'explica l'adolescència del cantant, la formació de Nirvana i les primeres aproximacions a les discogràfiques.
- Seattle: S'exposa l'ascens a la fama, la relació amb Courtney i el fet de ser pare.

Els materials usats en el documental tenen com a base fonamental unes entrevistes en forma de gravacions d'àudio que Michael Azerrad va fer a Kurt Cobain per a documentar-se i escriure el llibre *Come as You Are: The Story of Nirvana* (1993). Aquestes entrevistes es realitzen esporàdicament durant diversos dies a l'apartament de Cobain a Seattle. Normalment es porten a terme a partir de la mitja nit i fins la sortida del sol. S'enregistren amb una gravadora i no disposen de suport visual. Algunes entrevistes es realitzen també per telèfon essent evident en alguns moments la transició entre el telèfon i la gravadora a causa de la diferència de qualitat en el so.

Per a la part visual s'empren un seguit de plans enregistrats expressament per al documental a les ciutats de les quals es parla (Aberdeen, Olympia i Seattle). Abunden les imatges gravades des de l'interior d'un cotxe i les imatges de gent posant per a la càmera. També s'inclouen plans aeris del mar, el bosc o la ciutat. A més a més, apareixen imatges d'arxiu de concerts de l'època. En alguns moments es fa servir una superposició de dibuixos animats a sobre de *footage* real per a il·lustrar les paraules del protagonista. Cap al final de la peça es fan servir com a recurs unes transparències del cos humà per a arribar al tema de la paternitat del cantant.

En el pla musical destaca l'absència de música composta pel protagonista. La música utilitzada és una mescla entre les influències de Cobain (*Melvins, Bad Brains, The Vaselines, David Bowie*) i la banda sonora composta per Steve Fisk i Ben Gibbard.

La introducció encadena per fosa un seguit de plans aeris i culmina amb un *timelapse* que mostra el cel vist a través de la finestra d'una casa mentre es va fent de dia, vol simular el lloc on es van enregistrar les entrevistes. A continuació apareix per primera vegada la veu del protagonista mentre es continuen succeïnt plans diversos. Aquesta part culmina amb la cançó *Motorcycle Song* d'Arlo Guthrie juntament amb plans de carreteres fins que es fon a negre.

Per a introduir la següent secció es mostra un *chyron* amb el nom d'Aberdeen a sobre de la imatge d'una xemeneia industrial exhalant fum. La veu del cantant sorgeix sobre negre per a posteriorment mostrar un pla general d'un barri d'Aberdeen. D'aquesta manera trobem la veu com a generador del discurs i la imatge es posiciona com a element il·lustratiu de manera que sense la veu no hi ha res que il·lustrar.

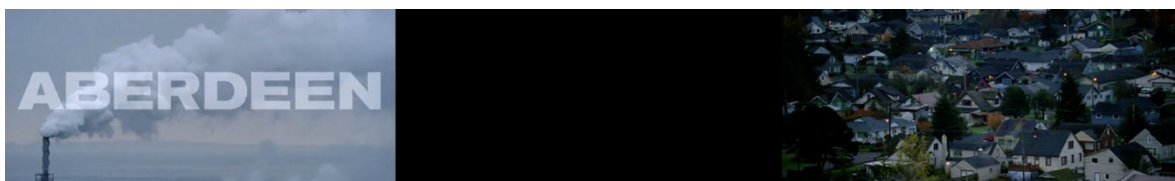


Fig. 4.1. Fotogrames de Kurt Cobain: *About a Son* (2006).

Hi ha un moment en què s'està parlant sobre la infància del cantant en el qual veiem plans d'un restaurant. Veiem com passa un camió transportant troncs a través de la finestra del restaurant. Aquest serveix per a introduir el tema del pare així que canvia el pla i seguim

veient el camió que transporta troncs mentre va per la carretera en un pla frontal. Arribem d'aquesta manera a parlar de l'ofici del pare que era tallar troncs. Mentrestant veiem maquinària transportant troncs per dintre una planta de transformació de fusta o imatges de l'oficina on Cobain passava el temps mentre el seu pare treballava. S'introdueix la cançó *It's too late* de Queen de fons mentre la veu en off encara continua, els canvis de pla coincideixen amb els cops musicals. Posteriorment el cantant menciona que per entretenir-se solia escoltar l'àlbum *News of The World* de Queen. A continuació hi ha uns quants canvis de pla al ritme de la música per a introduir un fragment musical sense veu en off mostrant el treball que es porta a terme en una serradora.

Es pot destacar la seqüència en què Cobain parla de la seva reunió amb *SubPop* mentre veiem les oficines de la companyia. Posteriorment apareixen unes imatges en blanc i negre de concerts de *Mudhoney* que donen pas a un pla de les oficines on es veuen uns CDs de la banda. Mentrestant Kurt parla sobre la influència que aquests van exercir en Nirvana. A continuació es fan servir fotografies de concerts de l'època juntament amb el tema *Banned in D.C.* de *Bad Brains*.

La tercera i última part del documental s'introdueix amb un *chyron* amb el nom de Seattle sobre d'un *timelapse* nocturn amb les llums dels cotxes avançant veloçment.

Al final de l'obra veiem un intertítol que explica quan es van realitzar les entrevistes i que Cobain es va treure la vida un any després de les gravacions.

El documental acaba amb els crèdits a sobre d'un pla del mar que s'utilitza també al principi de la cinta, tancant així el cercle.

El ritme de muntatge varia al llarg de la peça depenent de la intenció narrativa i va molt lligat a la música que sona en cada moment. Trobem un exemple quan Cobain parla de la seva introducció a la música punk-rock a través d'una cinta de cassette que li va gravar Buzz Osborne. S'introdueix un tema amb un ritme ràpid (*My family is a little weird* de MDC) alhora que el ritme de muntatge de les imatges es posa en consonància amb el de la cançó. S'accentuen els redobles de bateria amb ràfegues d'imatges. Per l'alta velocitat a la qual passen aquestes gairebé no es pot apreciar el contingut de les mateixes.

Per a fer la transició cap a la segona part del documental s'introdueix una cançó que marca molt clarament el compàs a través d'una veu que va repetint "One, two, three, four". El ritme de muntatge es quadra amb el de la música però es va alterant en funció de les necessitats, podent durar cada pla la seqüència sencera "One, two, three, four", durant el doble o només restant la meitat del temps "One, two". Aquest muntatge rítmic amb plans de la ciutat es manté durant una estona abans d'introduir el chyron que ens indica que s'ha canviat d'escenari a la ciutat d'Olympia.

Quan es parla de fama instantània es poden veure cotxes avançant a càmera ràpida donant a entendre la situació i l'estat mental dels membres del grup en un moment molt agitat de la seva carrera.

El documental disposa únicament de les veus de Kurt Cobain i el seu entrevistador Michael Azerrad. La primera predomina sobre la segona, que només apareix si és necessari. Destaca en algunes ocasions l'anticipació de la imatge a allò que la veu es referirà en moments posteriors.

En un dels últims instants del documental podem sentir el comiat entre l'entrevistador i l'entrevistat mentre la pantalla es manté en negre. És un moment molt simbòlic que representa que el documental, a l'igual que la conversa, ha arribat a la seva fi. A més a més, la realitat alternativa que conforma el documental en què Cobain està present i més proper que mai s'esvaeix en el moment que es diuen "Bye Kurt", "Bye Michael".

Es fa servir el blanc i negre per a gran part de les imatges fixes que apareixen en el film donant un matís de distància i atemporalitat als documents.

Hi ha un moment durant la primera part del documental situada a Aberdeen en la qual es produeix un fort contrast a nivell de color. Per una part hi ha un seguit de tres plans gravats durant l'hora màgica (últims instants de llum diürna) en què es pot divisar una gavina volant a través de la pantalla. Els plans mostren núvols, una línia d'arbres o maquinària industrial però tenen el punt comú de la gavina. Destaquen per ser plans amb una imatge molt contrastada i amb una tonalitat taronja molt intensa. Contrasta molt amb el següent pla que apareix que torna a ser fred amb abundància de tons verds i blaus, més en la línia general de la primera part del film.

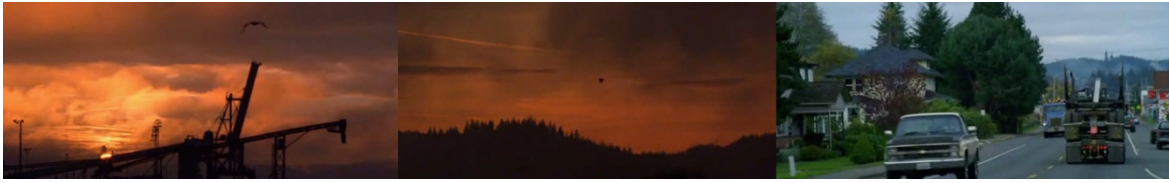


Fig. 4.2. Fotogrames de Kurt Cobain: *About a Son* (2006).

El color de la part dedicada a Aberdeen tendeix a adquirir tonalitats fredes i abunden els verds per la naturalesa boscosa i humida de la localització. Durant la part dedicada a la ciutat d'Olympia es pot observar un canvi en la lluminositat dels plans i uns colors més vius. La paleta de colors tendeix més a uns tons de color càlids. Aquest fet es pot relacionar amb el caràcter de la ciutat (més artístic i cultural) i als sentiments que aquesta despertava en el cantant.

Al final veiem un seguit d'imatges del cantant en blanc i negre a excepció d'una en la qual surt amb la seva filla, que és en color. El realitzador pot voler evidenciar l'alegria que Frances Bean Cobain despertava en el cantant a diferència d'altres aspectes de la seva vida.

4.1.2. Cobain: *Montage of Heck* (2015).

Documental de dues hores i vint-i-cinc minuts dirigit per Brett Morgen a petició de la vídua de Cobain, Courtney Love, en el qual va treballar des de 2007.

“Em sembla que les meves pel·lícules són documentals en el sentit de que arriben a la veritat. Però la paraula ‘document’ en realitat resulta antitètica per a l'art i el cine.” (Morgen a Barnes, 2015, sp)

L'estructura cronològica del documental avança de manera lineal i narra la vida del protagonista des del naixement fins a la seva prematura mort.

La peça s'articula a partir del material d'arxiu de què es disposa. El fet de realitzar-se el documental amb la col·laboració de la família del cantant dóna accés al director a una gran quantitat d'informació en suports diversos (fotografies, art, anotacions personals, pel·lícules de Super8 i gravacions d'àudio) tal i com s'indica al principi del documental. També s'utilitzen fragments de noticiaris, programes de televisió, actuacions en directe i retalls de premsa. En definitiva s'utilitza qualsevol material a l'abast que disposi d'un valor narratiu o il·lustratiu important.

A banda del material d'arxiu es realitzen entrevistes expressament per al documental a un grup reduït de persones molt properes al cantant, concretament són Don Cobain, Jenny Cobain, Kim Cobain, Courtney Love, Tracey Marander, Krist Novoselic i Wendy O'Connor.

Pel que fa a la música i a diferència d'altres documentals, en aquest es fan servir cançons de *Nirvana* durant tota la cinta, adaptades en diferents estils, ja sigui la versió d'estudi, en directe, una versió orquestrada o adaptada com si fos una cançó de bressol.

Tots els documents dels que es disposa es combinen de manera efectiva per tal de generar sensacions en l'espectador. Es fan servir contrastos com per exemple el soroll i el silenci per a crear una sensació de buit o el contrast entre plans amb molt moviment i plans completament estàtics. En ocasions es produeixen diversos d'aquests contrastos alhora per a magnificar l'efecte.

En la introducció apareixen imatges del *backstage* del concert al *Reading Festival* mentre s'intercalen fragments d'entrevistes en els quals descriuen la personalitat de Cobain en general. Posteriorment s'utilitzen imatges de televisió antigues per a mostrar l'estereotip de la família americana al llarg del temps i en general la seva societat a ritme de *Territorial Pissings*. Destaca la sonorització d'alguns elements que afegixen profunditat a la peça com per exemple el fet d'afegir un brunzit suau quan veiem un titular relacionat amb la radiació nuclear.

El concert acústic que fa *Nirvana* a Nova York serveix de pretext per a introduir imatges de Cobain de nen i després fer el salt a un pla en què trobem a Kurt amb la seva filla Frances Bean.

Hi ha un fragment que mostra una estructura circular en torn a la cançó *Where did you sleep last night* versió de Leadbelly. Aquesta seqüència comença amb l'entrevista a Courtney mentre aquesta parla de l'intent fallit de suïcidi del seu marit. Posteriorment comença la cançó mentre veiem retalls de premsa, dibuixos i anotacions del cantant. El tractament dinàmic que es fa animant i fent moviments de càmera per a dinamitzar aquests elements, que són a priori estàtics, fa que pugui funcionar sense veu en off. Finalment veiem l'actuació de *Nirvana* tocant la cançó que fa estona que està sonant.

Destaquen les seqüències llargues en què no es mostren entrevistes, es construeixen a base de pel·lícules caseres, dibuixos i gravacions de so. La trama es desenvolupa sense la necessitat de la veu en off. Cal mencionar també la utilització del so diegètic en diverses seqüències.

Hi ha un moment en el qual sentim una conversació de Kurt Cobain amb Buzz Osborne. Durant la conversa parlen de la pel·lícula *Over the edge* (1979) i s'inlcou footage de la mateixa que es combina amb les veus dels interlocutors i una cançó de Nirvana. Destaca la combinació que es forma entre el so de la pròpia pel·lícula, la conversa i el tema, que resulta molt dinàmica.

Posteriorment es poden veure imatges dels primers assajos i actuacions de *Nirvana*, aquests esdevenen documents amb molt de pes per la seva cruesa.

Es fa servir un recurs per tal de dotar algunes imatges estàtiques de cert moviment falsejant una sensació de perspectiva en separar la imatge en diversos plans que es mouen a diferents velocitats.

Destaca una seqüència feta amb dibuixos animats amb una estètica cinematogràfica mentre sentim la veu en off del mateix Cobain narrant la experiència i amb la versió orquestral de *Smells Like Teen Spirit*, fet que li dóna una dosi extra de dramatisme.



Fig. 4.3. Fotogrames de *Cobain: Montage of Heck* (2015).

El ritme de muntatge i la velocitat a què avança la narració van completament lligats a l'etapa de la vida del cantant que s'està tractant i la música que està sonant. D'aquesta manera trobem que el ritme de muntatge canvia en funció de la càrrega emocional del moment en què es troba la narració. Per exemple quan s'explica l'ascens a la fama de Nirvana s'acompanya de música amb un ritme alt i un muntatge d'acord amb aquesta per a ressaltar el moment trepidant que van viure. En canvi quan acaba aquesta seqüència

s'alenteix el ritme de cop per a parlar sobre les conseqüències d'aquesta fama instantània. Es pot observar com el contrast entre temes va directament correlacionat amb el ritme de muntatge.

La música de *Nirvana* es caracteritza per tenir parts relaxades seguides de moments més intensos i violents. Aquests canvis són aprofitats pel realitzador per a dinamitzar el muntatge. Trobem un exemple a la introducció on es fa servir el tema *Territorial Pissings*. Aquesta cançó té una part final amb un augment del ritme perquè la caixa sona una vegada per temps a diferència de la resta de cançó en que sona una vegada cada dos temps. El realitzador fa servir aquest fet per a incrementar el ritme de muntatge al doble i acabar la introducció d'una manera potent. Al mateix temps destaca la transició entre la versió d'estudi de la cançó i la versió vocal.

No es converteix en la norma però sí que es pot apreciar una tendència a canviar de pla aprofitant els cops musicals.

Es fa servir la veu de les entrevistes per a exposar aquells fets que no es poden explicar sense aquesta. A diferència d'altres documentals, que encadenen diverses entrevistes unes amb les altres per a comparar opinions, en aquest les entrevistes se solen respectar i tenen un lloc propi dintre de la narració. És a dir, que per a cada moment hi ha algú que té quelcom més a dir que els altres, no tothom opina sobre cada tema que es tracta.

Les entrevistes es poden introduir directament com a veu en off amb imatges d'arxius per a posteriorment mostrar el *chyron* amb el nom i després la imatge de la persona que està narrant.

També trobem entrevistes de diferent índole que se li van fer a Cobain i que s'il·lustren bé amb imatges d'arxius o amb recreacions fetes amb dibuixos animats. Aquests dibuixos destaquen per tenir una il·luminació cinematogràfica i unes paletes de color molt ben treballades.

A nivell de color podem destacar la diferència en el to i el contrast que es produeix entre les imatges d'arxiu (generalment més contrastades i saturades) i les entrevistes que tenen una estètica més actual. De la mateixa manera destaca com al llarg de l'entrevista la llum va variant essent molt més fosca al final del film que al principi, aquest fet li afegeix un

efecte emocional extra a causa de la tendència decadent del cantant que es pot correlacionar amb l'antítesi llum - fosc.

4.1.3. Kurt Cobain: All Apologies (2006).

Documental de gairebé una hora de duració dirigit per Jon Brewer que dóna una visió retrospectiva de la figura del cantant deu anys després de la seva mort. La peça es defineix com una anàlisi crítica del llegat artístic de Kurt Cobain. De la manera com està tractat té característiques que són típiques dels documentals o reportatges fets per a televisió. Aquest fet s'accentua per la utilització d'una veu en off i l'aparença *low-cost* de la peça.

La temporalitat es tracta de manera lineal (exceptuant la introducció) i es vincula amb els temes que més van marcar cada etapa de la vida del protagonista. Comença amb el naixement i infància i continua amb la introducció al món de la música, l'ascens a la fama, la relació amb les drogues i acaba amb la mort del cantant i les reaccions dels diferents testimonis. Durant la introducció de la peça es fa una excepció resumint la trajectòria del cantant en uns pocs minuts.

El cos fonamental del documental són les entrevistes que es realitzen a diverses persones que o bé van ser properes al cantant en alguna etapa de la seva vida, o bé són experts musicals o estudiosos del fenomen *Nirvana*. Destaca la presència d'una veu en off que fa de narrador durant tota la peça. La veu en off s'acompanya d'imatges d'arxiu i de performances en directe de *Nirvana*. També s'inclouen entrevistes d'arxiu fetes al mateix protagonista en diversos mitjans de comunicació. Les entrevistes es realitzen solament amb una càmera. En algunes ocasions es modifica el pla durant les declaracions i en altres es posen imatges al damunt per a evitar que es noti el canvi.

La banda sonora està formada per varies cançons d'artistes molt diversos. Destaquen les versions que va interpretar *Nirvana* a l'MTV Unplugged de Nova York, que s'han utilitzat en la seva versió original (Bowie, Leadbelly). També la versió de Johnny Cash del tema *Hurt* de *Nine Inch Nails* per a mostrar un dels moments més durs de la peça. Les cançons que podem sentir de *Nirvana* són només interpretacions dels temes en directe.

Es fan servir recursos per dinamitzar i emfatitzar imatges fixes com per exemple donar moviment a la fotografia a través de la postproducció (ampliació, rotació, moviment lateral) i també l'ús de la conversió a blanc i negre.

El ritme de muntatge és lent en general. Abunden els plans de llarga durada. En les entrevistes no es fan talls dintre la mateixa entrevista i els talls d'entrada i sortida són nets.

Les entrevistes s'encadenen unes amb les altres per a mostrar diversos punts de vista i opinions enfrontades. Els *chyrons* introdueixen els noms dels entrevistats fent servir una tipografia *typewriter* que simula l'escriptura d'una màquina d'escriure.

La música resta en un segon pla durant tot el film i si bé és cert que hi ha algun moment musical breu, el pes de la narració el sostenen les entrevistes i la veu en off. Les entrevistes s'organitzen en blocs i es fa servir la veu del narrador per a fer de separador entre els diferents blocs. Generalment es fa servir la música per a acompanyar la veu del narrador i un cop tornen a aparèixer les entrevistes la música va baixant de volum gradualment per a finalment deixar de sonar.

La colorimetria del documental no destaca per estar especialment treballada. Juntament amb altres aspectes del film té característiques televisives.

4.1.4. Conclusions.

L'anàlisi en conjunt dels tres documentals sobre Kurt Cobain dóna algunes pistes sobre la importància del muntatge en el cinema d'aquest gènere. Es pot destacar la gran influència que té la quantitat de material disponible i la qualitat del mateix. De la mateixa manera la visió creativa de director i muntador pot aportar solucions creatives que donen un sentiment extra a la peça essent el tema el mateix.

El tractament de la temporalitat és lineal degut a que es tracta cronològicament la vida d'una persona a mode de biografia i té una major coherència d'aquesta manera.

Quant al material emprat per al muntatge dels diferents films veiem que els documentals disten molt entre si. Mentre el *Montage of Heck* disposa d'un ampli arxiu de vídeos i fotografies de Cobain, *About a Son* tan sols utilitza unes poques fotografies en les que es veu el cantant.

Quant al ritme de muntatge s'observen canvis en el ritme dintre de cada una de les peces més que diferències globals entre documentals. El ritme varia al llarg dels films a mesura que avancen els relats.

Tots els documentals analitzats fan ús d'entrevistes ja sigui a coneguts del protagonista o al mateix protagonista. Aquestes es fan servir també com a veu en off encara que no surti el pla en el que els estan entrevistant. En canvi solament un dels documentals fa ús d'un narrador extern com a veu en off.

4.2. *Sound City* (2013).

Aquest documental d'una hora i quaranta-set minuts dirigit per Dave Grohl (bateria de *Nirvana*) ens mostra la història que hi ha al darrere de la gravació de molts grans àlbums enregistrats a un estudi anomenat *Sound City*. A través d'entrevistes, imatges d'arxiu i música es recrea la història de l'estudi. Es posa especial èmfasi en la taula de so Neve, centre neuràlgic de l'estudi de gravació. Es considera que hi ha quelcom únic en la manera com està dissenyada i en les seves connexions que li dóna un toc màgic a totes les peces gravades amb ella.

“La pel·lícula *Sound City* realment va ser estar amb amics i indagar sobre què significa la música per a cadascun de nosaltres, explicar la història d'un estudi que em resulta molt proper i intentar donar a l'espectador quelcom que l'inspiri a enamorar-se de la música tal i com jo vaig fer.” (Grohl a Van Syckle, 2013, sp)

El film va narrar petites anècdotes que li van donant continuïtat a la peça. Tracta temes com el naixement de *Fleetwood Mac*, la gravació del *Nevermind* de *Nirvana*, l'aparició de la tecnologia de gravació digital i la seva ràpida proliferació en el mercat entre d'altres.

L'estructura cronològica del film avança de manera lineal recorrent l'existència de l'estudi *Sound City* a través de diverses dècades. Es relata la història del lloc des de la seva creació fins al tancament del mateix. La part final del documental explica com en tancar l'estudi Dave Grohl adquireix la taula *Neve* i invita a diverses personalitats a gravar i formar part d'un disc enregistrat expressament per a la pel·lícula.

Sound City disposa d'abundants imatges d'arxiu, així com caràtules de discos que es fan servir per a documentar els diversos testimonis de gravacions de discos. Destaca per tenir

una imatge molt cuidada en les entrevistes fent servir un sistema multicàmera per dinamitzar les declaracions (pla mig i primer pla). Es disposa de fotografies antigues en blanc i negre, gravacions de vídeo domèstiques i imatges de televisió per tal d'enriquir la narració.

En el pla musical es caracteritza per tenir una banda sonora molt rica i variada. Es fa servir la música de la majoria dels grups que en un moment o un altre van passar per l'estudi de gravació *Sound City* (*Fleetwood Mac*, *Rage against the Machine*, *Nirvana*, *Queens of the Stone Age*, *Neil Young*, *Tom Petty and the Heartbreakers*, *Rick Springfield*, *Red Hot Chili Peppers*, *Johnny Cash*, *Metallica*, *Ratt*, *Rancid*, *Slayer* o *Nine Inch Nails*).

La introducció del documental comença amb un tècnic de so arribant a l'estudi de gravació de Dave Grohl. Posteriorment va posant en marxa i preparant els diferents aparells. Veiem que aquesta seqüència té una estètica molt acurada que destaca per fer servir un moviment lateral de tipus "slider". A continuació veiem Dave Grohl agafant una guitarra i començant a tocar. Pronuncia un discurs mentre veiem plans simbòlics (cases, carreteres). Hi ha un moment en el qual hi ha una transició entre la cançó que està sonant en acústic a la versió elèctrica del tema mentre veiem el títol del documental.

Al final de la peça es repeteix el procés anterior a la inversa i veiem Dave Grohl apagant els llums i sortint de l'estudi.

Per tal de dinamitzar imatges fixes es fa servir una tècnica anomenada "rotoscòpia" per a separar el subjecte del fons i posteriorment se separen les capes en funció de la seva profunditat i se situen en un espai 3D. A continuació s'afegeix un moviment de càmera subtil que és el que li dona a la imatge una sensació de profunditat.

En ocasions es fan servir efectes d'imitació de pel·lícula analògica per a fer transicions entre plans. Aquests efectes poden simular l'acabament de la cinta, un tros tallat i enganxat o la simulació d'un *frame* cremat. L'objectiu és recrear aquesta estètica analògica del film.

Destaca el fet que la música és un element constant durant el transcurs de tot el film. A diferència d'altres documentals musicals en *Sound City* trobem escassos moments de silenci musical, que normalment són d'uns segons abans d'introduir la següent cançó.

Els temes dels quals es va parlant al llarg del documental s'indiquen als espectadors a través de chyrons (els anys noranta, els anys vuitanta, la taula Neve). La tipografia destaca per estar a mig camí entre una *handmade* i una simulació de *graffiti*.

Hi ha un moment en què s'explica la gravació de l'àlbum *Nevermind* per part de *Nirvana*. Per tal d'introduir el tema veiem Dave Grohl en l'actualitat tocant el ritme d'entrada de la cançó *Smells Like Teen Spirit*. Es fa una transició entre aquest pla i el videoclip de la cançó gravat molts anys abans. El pla de Grohl a l'actualitat s'ha gravat expressament utilitzant un enquadrament molt similar al del videoclip per tal de fer una transició més fluida.

En l'aspecte tècnic destaca que durant tot el documental es fa servir una relació d'aspecte de 16:9 quan s'està fent servir molt de material antic i fotografies d'arxiu. Això demostra que s'ha fet un esforç per tal d'uniformitzar tot el material amb aquesta relació d'aspecte, segurament a través de l'ampliació i sacrificant part de la imatge vertical.

El ritme de muntatge va d'acord amb el moment i la música que està sonant i pot anar des de molt frenètic fins a un ritme més tranquil i reflexiu. Generalment destaca per tenir un ritme de muntatge marcadament musical en què fins i tot les entrevistes estan muntades seguint el ritme de la música. En ocasions es fan servir ràfegues en les que s'alterna ràpidament entre dues imatges per a emfatitzar els redobles de bateria. Es juga amb la velocitat interna dels plans accelerant-los i desaccelerant-los a conveniència.

Hi ha un moment en què es trasllada la taula de so des de *Sound City* fins a l'*Studio 606* propietat de Dave Grohl. Per a resumir fets que ocupen molt de temps com per exemple desmuntar la taula de so i tornar-la a muntar en el nou emplaçament es fa un ús intens de la càmera ràpida.

Les entrevistes esdevenen l'element constitutiu del film. Aquestes s'encadenen les unes amb les altres i van desgranant la història. Cada cop que apareix un entrevistat nou apareix un *chyron* en pantalla indicant el nom de qui parla i una breu descripció que pugui identificar la persona. Aquests entrevistats són tant músics, productors com qualsevol persona que va passar un temps de la seva vida treballant en els estudis de *Sound City*. Les entrevistes es mantenen com a veu en off encara que no estiguin presents visualment, en ocasions fins i tot apareixen com a veu en off per a mostrar la imatge de l'entrevista després.

Dave Grohl exerceix de narrador en alguns moments de la peça en què apareix entrevistat en una camioneta. Aquest fet li dóna un cert caràcter autobiogràfic al documental ja que ell és el director del mateix. En una ocasió parla fins i tot de la pròpia naturalesa del film.

El color és un aspecte més del que es té cura en aquest documental. Destaquen algunes seqüències que per a evocar el passat fan servir tonalitats sípia. En un moment la veu en off menciona que l'edifici que es veu en pantalla està en la actualitat igual que estava fa trenta anys i es simbolitza passant del color sípia al color real en el moment de fer la gravació.

Es pot destacar un moment en el qual per a introduir el tema de la gravació del disc de *Tom Petty & The Heartbreakers* veiem el vinil a sobre la taula de mesclades. El vinil, d'un color vermell brillant, és l'únic element a color del *frame* ja que s'ha fet servir una màscara per a deixar la resta d'imatge en blanc i negre. Aquest efecte es coneix com a color selectiu.

4.3. *Stories we tell* (2012).

Documental d'una hora i quaranta-vuit minuts que tracta la història d'una família peculiar. La pel·lícula està dirigida per la filla menor de la família, Sarah Polley. La història gira sobretot al voltant de la mare, la qual va morir jove, als 55 anys, a causa d'una malaltia quan la Sarah tenia només onze anys. Això causa un xoc a la família que mai més tornarà a ser la mateixa. Polley repassa la història familiar a través dels testimonis de diversos membres de la família. L'obra es constitueix des de la base com una peça coral en què es dóna la mateixa importància a totes les versions de la història. A més a més, té un caràcter autobiogràfic en ésser la directora una part fortament implicada en els fets tot i que no la protagonista. De la mateixa manera podem entreveure com en alguns moments es qüestiona la mateixa naturalesa del film i la seva rellevància cosa que aporta riquesa al conjunt.

L'ordre de la narració respecta l'ordre natural dels fets que van avançant cronològicament en el relat. Però cap a la meitat del film es realitzen diversos flashbacks per a rescatar punts de vista que no s'havien explicat. D'aquesta manera es posa èmfasi en el punt de vista de la directora a l'hora de conèixer els fets.

La base del film la conformen les diverses entrevistes realitzades a familiars i amics de l'entorn proper. A més a més es disposa de molt material d'arxiu en format Super-8 de la

vida familiar durant varies dècades. A aquesta base se li suma el material enregistrat expressament per al film per tal d'il·lustrar alguns moments dels quals no es té constància en vídeo.

Per tal de donar uniformitat a la pel·lícula s'utilitza la figura del pare de família per a fer de narrador. En algunes seqüències podem veure com es grava la veu en off en un estudi de gravació. Aquests moments serveixen de pausa momentània per a prosseguir a continuació amb el relat.

En alguns moments del film es fan servir imatges en què es veu com es prepara el set de l'entrevista o com la directora diu al seu pare que repeteixi una frase concreta de la locució perquè no li ha agradat com queda. Aquests recursos aproximen la audiència als personatges que apareixen en pantalla. Les diferents entrevistes es complementen unes amb les altres mitjançant el muntatge i van desgranant la història. Cada cop que apareix un personatge nou en una entrevista veiem el seu nom en un *chyron*. Aquest detall resulta molt aclaridor i es apreciat per l'espectador perquè són persones desconegudes i en les entrevistes es mencionen a sovint els uns als altres.

Cal destacar la tasca que es realitza en simular falses imatges d'arxiu amb *footage* gravat expressament per al documental. Aquestes recreacions es graven amb una càmera Super-8 i se simulen situacions en base als testimonis de les entrevistes. Per a tal fi es contracten actors que s'assemblen i representen als membres i amics de la família. El resultat final és molt versemblant.

És important la selecció que es fa del *footage* d'arxiu per a cada moment. La directora fa una elecció encertada dels plans que millor il·lustren les diferents declaracions que s'estan narrant.

La directora es converteix en alguns moments en protagonista en intentar descobrir qui és realment el seu pare.

Les entrevistes tenen un element important de proximitat a causa que en tots els casos entrevistador (Sarah Polley) i entrevistat tenen una relació des de fa molts anys, ja sigui familiar o d'amistat. D'aquesta manera es dona peu a l'humor, la tristesa o altres emocions per la confiança existent entre les parts.

5. El muntatge de *Dub It Yourself*.

En aquest apartat es desenvolupen les accions portades a terme per tal d'aconseguir la peça documental final. El treball està dividit en les tres fases arquetípiques de la producció audiovisual (preproducció, producció i postproducció). Si bé el rol de l'autor se centra sobretot en la postproducció, ha participat en diverses tasques durant tot el procés de creació de l'obra.

5.1. Preproducció.

La fase de preproducció comprèn l'elaboració del guió previ i estil visual, l'elecció de software i *workflow*, la previsió de les necessitats de material i l'organització de l'equip. Aquestes són decisions que, en tant que afecten a diversos departaments de la producció, es prenen conjuntament entre els diferents implicats.

Cal remarcar la importància de fer una bona preproducció amb l'objectiu de facilitar al màxim totes les tasques a realitzar en les següents fases. Una preproducció ben feta estalvia molts futurs maldecaps al conjunt de l'equip.

5.1.1. Organització de l'equip.

Per tal de no generar conflictes ni cometre errors durant la fase de producció es destinen funcions específiques per a cada membre de l'equip que si bé es poden alterar si hi ha absències, s'han de respectar per tal de mantenir l'ordre i no confondre l'entrevistat. A continuació trobem les funcions de cada membre en el cas de gravar una entrevista:

Enric Girona (Muntatge)	Pau Garriga (Direcció)	Xavier Macià (Fotografia)	Jordi Panadès (Producció)	Guille Rilo (So)
-Preparar les càmeres, targetes i trípodes.	-Començar a generar confiança amb els entrevistats per tal de tenir	-Decidir la il·luminació i localització de l'entrevista.	-Aconseguir els permisos de cessió de drets d'imatge dels entrevistats.	-Posar a punt els micròfons i les zooms per tal de gravar l'àudio

	una gravació més fluïda.			d'ambient i tenir un micròfon per entrevistat.
-Seguir amb la càmera secundària el moviment dels entrevistats.	-Encarregat de fer de moderador i realitzar les preguntes anotades.	-Seguir amb la càmera secundària el moviment dels entrevistats.		-Comprovar que el nivell de decibels són correctes durant la gravació.
-Fer el buidatge del material resultant i ordenar-lo.				

Taula. 5.1. Tasques de l'equip en els rodatges d'entrevistes.

Quant als rodatges de situacions, els rols resulten més difusos per qüestions de disponibilitat. El més habitual és que hi hagi només dos o tres membres de l'equip, i que aquests facin d'operadors de càmera o s'encarreguin de gravar el so, indistintament de quin sigui el seu paper en el desenvolupament general del projecte.

5.1.2. Elaboració del guió previ i estil visual.

Des d'un primer moment l'equip es reuneix i es llancen diverses idees sobre com enfocar el projecte. Sembla evident que hi haurà entrevistes a tots els col·lectius per separat, però apareix la idea de fer-los coincidir a tots en una espècie de taula rodona. Aquesta finalment, es descarta en fases posteriors un cop comprovada la dificultat existent a l'hora de concretar dies de gravació amb els entrevistats.

La línia narrativa principal consisteix en l'organització i transcurs d'una festa típica de l'escena *soundsystem* a càrrec d'un dels col·lectius que formen part del documental. La idea inicial és fer el seguiment d'aquest col·lectiu i anar introduint entrevistes que tenen a

veure amb la part del procés de l'organització de la festa que s'està esdevenint en un moment determinat.

Quant a l'estil visual, es defineix molt bé com seran les entrevistes als diferents col·lectius. S'elabora una guia d'estil que especifica els tirs de càmera, la tipologia de plans i les normes de funcionament en els rodatges.

5.1.3. Necessitats de material.

La qüestió més important a determinat en aquest apartat és l'elecció de la càmera principal amb la qual es grava la majoria de plans del documental. Es valora l'opció de fer servir material propi per tal de tenir una major llibertat, però en disposar solament de càmeres DSLR, hi ha un límit en el temps de gravació de vint-i-nou minuts i cinquanta-nou segons, per una normativa que no les considera videocàmeres, a partir d'aquest moment la gravació s'interromp automàticament. Aquest factor és un inconvenient important a l'hora de realitzar entrevistes de llarga durada, es pot donar el cas de perdre respostes a preguntes i declaracions rellevants. Això suposa problemes importants a l'hora de muntar declaracions de manera que s'intenta trobar una alternativa millor.

Al final s'opta per fer servir les *SONY NEX VG-900* disponibles al servei de préstec de material de la Universitat, destinades a treballs de fi de grau. Aquestes càmeres utilitzen una muntura SONY i per tal d'utilitzar les lents NIKON de què es disposa; es decideix comprar un adaptador de NIKON a SONY. Cal dir que finalment es grava amb les càmeres que es tenen en cada moment a causa de la falta de disponibilitat del material de la Universitat, en algunes ocasions.

S'opta, també, per adquirir dos unitats de disc dur de 3Tb cadascuna, per tal de fer el buidatge del material i tenir-lo duplicat, en cas que algun dels discs presenti problemes de lectura.

El material d'il·luminació a utilitzar és el que està disponible al servei de préstec de material de la Universitat. Els elements que es fan servir en la majoria d'entrevistes són els *Quartz* de 650W a 3200° juntament amb una pantalla de llum freda *COTELUX*.

5.1.4. Elecció de software i *workflow*.

Per tal de tenir clar el procediment a realitzar un cop es té el *footage* enregistrat es fan eleccions de software i *workflow* durant la fase de preproducció. Es decideix utilitzar el *Premiere Pro*, programari de la casa *Adobe* en la seva versió més recent anomenada *CC* (*Creative Cloud*). El motiu d'elegir aquest software es deu a una major familiarització amb ell durant els anys que es cursa el Grau en Mitjans Audiovisuais. En contraposició, es descarta fer servir el programari d'edició no lineal de vídeo d'*Apple* anomenat *Final Cut* que tot i que també s'ha fet servir en alguna ocasió durant el grau, el nivell de domini és menor.

5.2. Producció.

Aquesta fase comprèn la gravació d'entrevistes, situacions i el programa de ràdio. Encara que l'autor té el rol de muntador i etalonador, ha estat present durant tot el procés de rodatge que s'ha prolongat durant diversos mesos. Ha estat l'etapa més costosa del procés quant a temps per alguns problemes del departament de producció. El fet de trobar-se amb els diferents col·lectius per a realitzar les entrevistes no ha estat fàcil per incompatibilitats d'agenda. Aquests impediments han provocat un allargament en la fase de rodatge, la qual cosa ha repercutit negativament en la posterior fase de postproducció.

5.2.1. Emmagatzematge i organització.

L'emmagatzemament dels arxius es realitza de forma segura per a no perdre cap arxiu. Per a fer el *backup* es disposa de dos unitats de disc dur externes de 3TB cadascuna amb la informació duplicada per tal de no assumir riscos innecessaris. L'organització, dintre de cada disc dur, va en funció dels dies de rodatge i el tipus de rodatge(entrevista o situació). Per a tal efecte es crea una carpeta a l'arrel del disc dur anomenada "*footage*". Dintre d'aquesta es crearan dues carpetes més anomenades "entrevistes" i "situacions". Aquestes contindran carpetes amb la data del dia de gravació. Dintre de la carpeta, se separa el material depenent de si és àudio o vídeo. L'estructura organitzativa del disc dur queda de la següent manera:

- *Footage*
 - Entrevistes

- DD/MM/AA
 - Vídeo
 - SD1
 - SD2
 - Àudio
 - SD1
 - SD2
- Situacions
 - DD/MM/AA
 - Vídeo
 - SD1
 - SD2
 - Àudio
 - SD1
 - SD2

Com es pot veure a l'esquema anterior, dins de cada carpeta (vídeo o àudio) es creen subcarpetes (SD1, SD2) referides a les diferents targetes usades per a gravar en aquell dia concret.

5.2.2. Rodatges i problemes amb producció.

Durant tot el temps de rodatge s'avança molt, es fan moltes entrevistes i s'aconsegueix material de diferents festes i esdeveniments rellevants dins l'escena. L'equip respon correctament als diferents obstacles que es va trobant. Per la part que pertoca a l'autor i encara que dintre de l'equip ocupi el rol de muntador, s'ha hagut d'assistir igualment a tots els rodatges encarregant-se de configurar càmeres, ajudar a direcció de fotografia a il·luminar i decidir el pla, ser responsable de les targetes de memòria i del bolcat del material, operador de càmera suplent i confeccionar el guió juntament amb el director.

En principi la línia narrativa havia de ser l'organització d'una festa per part de Nytto Dread i el seu sound, Buckshot Crew. El problema que hi ha és que la línia principal que havia de servir de suport al documental sembla ser que no arribarà a bon port i resulta bastant improbable que la festa arribi a celebrar-se. Per això es treballa per substituir-la o fins i tot

donar-li un gir complet i canviar el punt de vista del treball. El fet d'allargar-se els terminis i no disposar de línia principal fa que tot sigui més lent.

Les línies narratives alternatives per tal que el documental es pugi realitzar dintre dels terminis establerts són les següents:

- El documental gira al voltant d'un programa de ràdio organitzat i guionitzat per l'equip conjuntament amb dos dels locutors més veterans de *Soundsystem FM*. Durant el programa s'explica la història del panorama *soundsystem* barceloní mentre se salta a les diverses entrevistes i imatges de recurs de les quals es disposa.
- Un documental més íntim amb un personatge principal ben definit. Pablo deixa la feina per centrar-se en els seus projectes, viatja a Jamaica i inverteix tot el que té en la construcció del seu propi *soundsystem*. Podrem veure el procés des de la idea de construir un *sound* artesanal fins a l'estrena de l'equip.

Finalment, després que la segona opció es descartés, per la negativa del seu protagonista, es decideix contactar amb els locutors de Soundsystem FM i escriure un guió per a fer de fil conductor al llarg del documental.

5.3. Muntatge i postproducció.

Durant aquesta fase s'han desenvolupat diverses proves de muntatge i versions del film. S'ha dividit l'apartat en les dos versions principals del muntatge del film que són les que més diferències presenten entre si.

5.3.1. Visionat i organització.

El primer pas de la postproducció consisteix en visionar tot el material del que es disposa per tal de decidir què serveix i què no. En aquest cas hi ha catorze entrevistes d'aproximadament dues hores cadascuna. Es disposa d'un total de quaranta-vuit hores d'entrevistes que s'han de destriar i organitzar per tal d'encabir-les en un documental d'aproximadament 55 minuts. A causa de la complexitat del cas es decideix fer servir un sistema concret per tal de tenir-ho tot ordenat per temes, sense haver de modificar els arxius. Per a portar a terme l'organització del material es divideix l'estructura del documental en cinc blocs(aquests prenen el nom de les seccions del programa de ràdio):

Inicis: S'explica com va arribar el moviment *sound system* a Barcelona i quins vans ser els primers col·lectius que van fer festes amb un equip de so artesanal.

Tun In: Es tracta el tema de l'apreciació pel format analògic, l'aparició d'internet, la digitalització de la música o la importància del missatge.

BDN Reggae Culture: Es parla sobre el tipus de festes i la filosofia que s'hi amaga al darrere, del fet d'autogestionar completament un esdeveniment.

Meet Me At The Corner: En aquesta secció es debat sobre el fet de construir-se un equip propi i les dificultats que suposa.

“Cosecha Pròpia”: Aquesta secció serveix com a conclusió del programa i es parla sobre l'actualitat i el bon moment que està vivint aquesta escena musical.

Per tal d'organitzar les entrevistes es creen cinc projectes de *Premiere Pro* (un per secció) i es van posant tots els talls seleccionats anteriorment sobre el paper als projectes corresponents. Dintre de cada projecte es creen varies seqüències diferenciades per a separar el contingut en diverses subseccions. En aquest pas s'aprofita per a eliminar les preguntes de l'entrevistador i altres moments que no són rellevants. Dintre de cadascuna de les seqüències el *footage* s'organitza en funció del col·lectiu entrevistat.

A continuació s'inicia el procés de selecció per tal de reduir el contingut de les seqüències i quedar-se amb els millors fragments. Es té en compte la rellevància de la informació, la no-repetició i la intel·ligibilitat de la mateixa.

Posteriorment es visualitzen les situacions per tal d'extreure situacions parlades rellevants i posar-les al projecte i subsecció que els hi pertoca.

5.3.2. Proves de muntatge.

Per tal d'anar avançant el muntatge mentre encara queden rodatges pendents i no es disposa de línia narrativa principal, es fan diverses proves de muntatge per seccions.

Aquest procés serveix per a comprovar la dinàmica a seguir per tal d'intercalar entrevistes, situacions i línia principal. També ajuda a definir l'estil visual i s'experimenta amb el plugin *VHS* que posteriorment s'aplicarà a totes les situacions en el primer muntatge. En

aquestes proves es posa de manifest la necessitat d'encavalcar el so de les entrevistes amb les situacions per a donar més ritme al muntatge.

Es prenen diferents seccions per a fer les proves per tal que versin sobre una temàtica comuna.

5.3.3. Primer muntatge (54').

El procés de muntatge s'inicia tenint en compte l'estructura definida anteriorment i es basa en el programa de ràdio que disposa de cinc seccions amb les seves pertinents subseccions.

El primer pas és crear un projecte amb *Premiere Pro* amb una mida del fotograma de 1920x1080 píxels i una velocitat de reproducció de 25 fotogrames per segon. En aquest projecte s'importa el material enregistrat durant la gravació del programa de ràdio. Hi ha un total de cinc càmeres diferents i per tal de realitzar un muntatge multicàmera; s'habiliten cinc pistes a la línia de temps del projecte. El *footage* s'ordena de manera cronològica a com es va gravar i seguint el mateix ordre que el guió. Un cop ordenat, es procedeix a sincronitzar totes les pistes i diferents arxius, prenent com a referència l'àudio enregistrat per les diverses càmeres, per tal d'agilitzar el procés. A la vegada també s'inclou l'àudio gravat pel tècnic de so de l'estudi on es realitza la gravació.

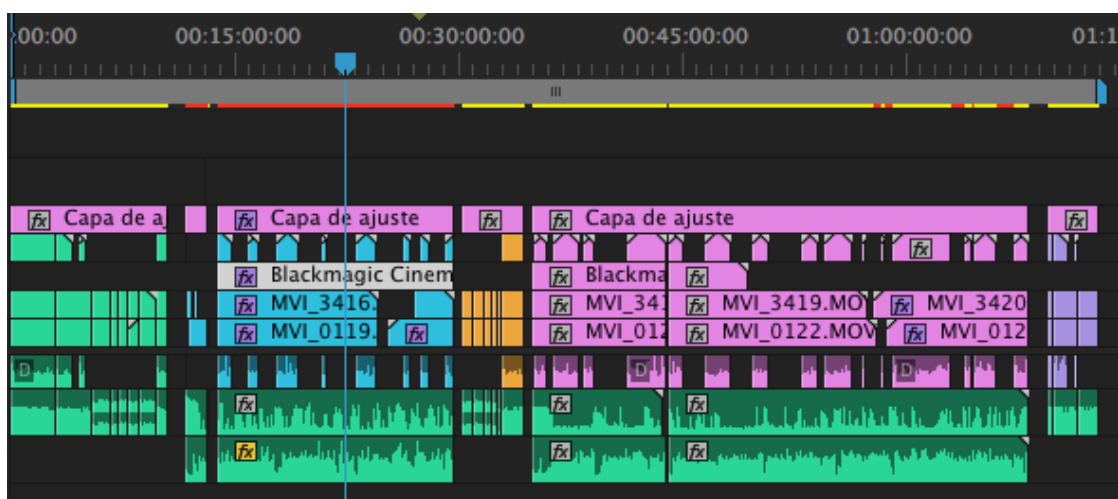


Fig. 5.1. Línia de temps de *Premiere Pro* amb la part de la ràdio sincronitzada.

La línia general és, a partir del programa de ràdio, anar introduint situacions il·lustratives adients a la temàtica, tot mantenint la veu en off de la ràdio. Aquestes donen pas a les entrevistes corresponents a la subsecció que s'està tractant. Normalment es segueix

l'estructura RÀDIO – SITUACIONS – ENTREVISTES –SITUACIONS – RÀDIO. D'aquesta manera es van introduint els diversos temes de conversació que es tenen com a subseccions. Aquesta estructura, però, s'altera si es convenient en funció de la validesa del material disponible i en favor del ritme i el sentit.



Fig. 5.2. Exemple d'estructura i transició entre situacions, ràdio i entrevistes.

Es fa servir com a recurs l'encavalcament del so de la ràdio o les entrevistes a sobre d'imatges de situacions. Aquest procediment proporciona una major fluïdesa a les diferents seqüències i dona continuïtat a la narració.

Cada cop que s'introdueix una situació es tracta com si fos un bloc. Apareixen diversos plans per tal de contextualitzar-la i es manté encara que hi hagi entrevistes o fragments de la ràdio pel mig. Les situacions es tracten com a peces úniques, que només poden mostrar-se un cop, que no es mesclen entre elles i que es mantenen fins que no comença la situació següent.

Aquestes són les condicions que s'apliquen per norma general tot i que es poden alterar si és necessari. Podem trobar parts en què s'utilitza una estructura imbricada, en la qual trobem una situació encapsulada, dintre d'una altra de major magnitud. L'estructura podria ser de la següent forma: SITUACIÓ 1 – RÀDIO – ENTREVISTES – SITUACIÓ 2 – ENTREVISTES – SITUACIÓ 1 – RÀDIO.

Amb l'objectiu de dinamitzar la peça, s'introdueixen moments musicals amb imatges de situacions i música de fons (diegètica o extra-diegètica) per tal de donar aire al documental. En un cas concret, apareix l'actuació en directe d'un artista i s'efectua una transició a una altra situació, mentre es canvia a la versió d'estudi de la mateixa cançó. Als moments en els quals s'inclou música, s'adapta el ritme de muntatge, a la cançó que està sonant.

Durant el muntatge apareixen diverses dificultats que s'han de solucionar per tal de continuar. En un moment en el que el muntatge està bastant avançant ens adonem que si seguim amb els plans inicials, el documental superarà de llarg la durada prevista. Per tal que això no passi, es decideix eliminar la secció de la ràdio anomenada *BDN Reggae Culture* i introduir les entrevistes pertanyents a aquesta, durant la secció *Tun In*. De la mateixa manera s'uneixen les seccions *Meet Me At The Corner* i "*Cosecha Propia*". D'aquesta forma no s'excedeix el temps previst i igualment s'exposen tots els temes que es volen tractar.

a) Introducció del documental

Per tal d'introduir el documental es fan servir plans de la ciutat de Barcelona gravats a la nit. Aquests se succeeixen mentre sentim la falca introductòria del programa de ràdio de *Soundsystem FM*. Apareixen plans per situar l'espectador a l'estudi de gravació i, posteriorment, es dona pas a la segona part de la introducció en què es mostren plans de situacions variades de tot el documental amb una cançó de fons. En aquesta part veiem els *chyrons* dels diferents rols de l'equip tècnic i finalitza amb el nom del documental.

b) Etalonatge del documental

L'etalonatge i correcció de color d'una peça audiovisual consisteix en modificar els valors de lluminositat, contrast, saturació i els nivells dels diversos colors. Aquestes modificacions es fan amb l'objectiu de donar uniformitat a la peça, corregir errors de rodatge o crear un look general per al film. També es poden fer servir per a remarcar algun detall en concret o generar un efecte creatiu (exemples: diferents temperatures de color en escenes paral·leles o emfatitzar els colors d'una posta de sol).

El documental el conformen tres tipus de *footage* diferent a simple vista, i que tindran una estètica final diferent: programa de ràdio, entrevistes formals i situacions.

L'etalonatge del programa de ràdio es caracteritza per buscar un ambient fosc i de nocturnitat. A causa que està gravat amb quatre càmeres diferents, dos *Canon 550D*, *Blackmagic Pocket* i *Nikon D610*, s'ha hagut d'igualar el color, el contrast i l'exposició amb l'eina *Lumetri* de *Premiere Pro*.

Un cop feta la correcció primària, s'ha fet servir una capa d'ajust amb l'efecte *Film* de *Red Giant*, per a donar-li l'acabat final.



Fig. 5.3. Mostra de la correcció primària i etalonatge final de la ràdio.

Per a la realització d'aquest TFG s'han realitzat catorze entrevistes a col·lectius de l'escena *Sound System*. La majoria de les entrevistes s'han enregistrat fent servir dues càmeres. Una de les càmeres s'ha disposat sempre en un pla mig, mentre que l'altra, ha estat en un pla mig-curt o pla curt, depenent de les circumstàncies. Les càmeres usades han estat la *Sony NEX VG900* i la *Jvc GY-HM100*, depenent de la seva disponibilitat.

Les entrevistes s'han realitzat sempre "in situ" en un espai, o bé propi dels entrevistats, o bé que els fos proper i hi estiguessin a gust. Per aquest motiu, encara que s'hagi il·luminat cada entrevista amb gairebé el mateix esquema de llums, el "look" general de cadascuna pot ésser diferent.

Durant la fase d'etalonatge, no s'intenta igualar les entrevistes entre sí, per a conservar aquest element diferenciador. El color de cada entrevista, es tracta individualment per a

reforçar els elements de l'escena, alhora que es corregeixen problemes d'exposició o dominants de color exagerades. Un cop definit un "look" definitiu per al pla més obert d'una determinada entrevista, es procedeix a igualar el pla curt de la millor manera possible, i sempre sense forçar excessivament, per evitar l'aparició d'artefactes, i distorsions no desitjades.

Totes les altres imatges, que no formen part de la ràdio ni són una entrevista, són considerades situacions, i s'han degradat com si fossin cintes *VHS*. L'objectiu, és remarcar el caràcter dual que es percep durant tot el documental. El dilema entre analògic i digital, entre els temps passats i els temps presents, la nostàlgia pel passat.

Les situacions han estat gravades en qualsevol de les càmeres de les quals hem disposat (*Canon 550D, Blackmagic Pocket, Nikon D610, Sony VG900* i la *Jvc GY-HM10*) depenent de la seva disponibilitat, fins i tot s'han fet servir imatges gravades amb el telèfon mòbil. Tenir tanta varietat de càmeres fa complicada la tasca de donar una aparença d'uniformitat a la gran varietat de clips gravats. El fet de ser en gran part càmera en mà, i l'existència d'imatges amb poca llum i bastant gra, ha contribuït a la decisió d'apostar per un "look" *VHS*. Alhora també ajuda a reforçar la idea de dualitat analògic/digital antic/modern que s'entreveu durant tot el documental.

Aquesta estètica s'ha aconseguit utilitzant un complement de la casa *RedGiant*, anomenat *Universe*, i dintre del qual trobem el *plugin VHS*. Aquest programari aconsegueix un efecte bastant realista, i deixa llibertat a l'usuari a l'hora de configurar els diversos paràmetres en què es degrada la imatge.

c) Grafisme i chyrons

En aquest apartat s'expliquen els elements textuais afegits "a posteriori" a mode d'informació explicativa que complementen la imatge.

De la mateixa manera que passa amb l'etalonatge, els *chyrons* estan inspirats en els que es feien servir a la televisió a principis dels 2000.

Els elements textuais que s'han incorporat al documental es classifiquen en tres categories:

- **Introducció.** Serveix de precedent per a ubicar l'espectador sobre la peça que està visualitzant. Durant aquesta, es poden veure els rols principals dels autors del

documental (degradats també amb efecte *VHS*). Al final de la introducció, apareix el nom del documental amb una tipografia, que imita la lletra d'una màquina d'escriure (sense degradat).



Fig. 5.4. Crèdits inicials i títol.

- **Chyrons.** Per a fer els chyrons es prenen com a referència diversos programes televisius de principis dels anys 2000. Aquests tenen un estil molt concret, que consisteix en fer servir tipografia en blanc, amb un ombrejat, o un delineat de color negre. Per a aportar un “look” menys digital, que contrasti amb la imatge de l'entrevista, se li ha aplicat l'efecte *VHS*.



Fig. 5.5. Exemple de *chyron* i ampliació.

- **Crèdits.** Els crèdits del final del film contenen els protagonistes, equip i agraïments. S'utilitza la típica fórmula del blanc sobre negre. No s'ha utilitzat cap efecte de muntatge, simplement van apareixent al ritme de la música.

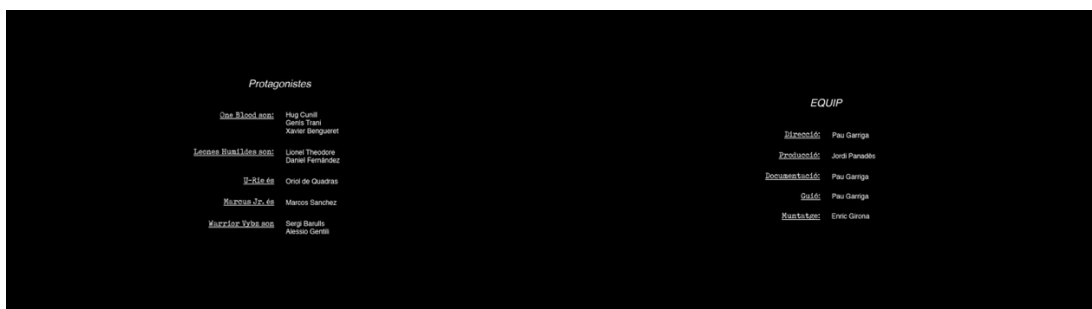


Fig. 5.6. Crèdits finals.

5.3.4. Segon muntatge (67').

Un cop lliurat el primer muntatge com a part pràctica del TFG es decideix continuar perfeccionant el projecte per tal d'enviar-lo a mostres i festivals de documental. S'agafa com a punt de partida el primer muntatge però es realitzen canvis significatius en quant a la concepció del mateix. En general, es decideix donar al documental una estètica més cinematogràfica alhora que se li dóna més solidesa al projecte.

Diferències entre primer i segon muntatge:

- Introducció
- Format
- Etalonatge
- Grafisme
- Material inclòs

a) Introducció

Aquesta part es modifica per a incorporar declaracions de diversos personatges mentre veiem imatges de Jamaica que serveixen per a contextualitzar el documental.

Després de diversos talls de veu s'introdueix el tema *Rise Up* de *BenJammin* alhora que veiem imatges de situacions amb els noms dels membres de l'equip tècnic i els seus rols.

Aquesta primera part de la introducció finalitza amb una declaració de Marcus Jr sense música. Posteriorment es fa servir la sintonia de *SoundSystem FM* amb plans de Barcelona per a introduir el programa de ràdio. Aquests elements se solapen amb la veu del locutor que comença a parlar.

Respecte a la primera versió del muntatge veiem que es reorganitza utilitzant alguns elements comuns però amb l'ordre canviat. D'aquesta manera la transició cap a la part de la ràdio és més fluïda.

b) Format

Per tal de donar-li un acabat final més cinematogràfic a la peça es decideix fer servir una relació d'aspecte diferent a l'emprada durant la gravació, modificant així el camp visual en

pantalla. El format escollit es 2.35:1, un estàndard utilitzat en produccions cinematogràfiques en cel·luloide de 35mm anamòrfic, per *Cinemascope* i *Panavision*, abans del 1970.

S'utilitza una tècnica anomenada *letterboxing* per a simular aquest format partint d'un format 16:9. El *letterboxing* consisteix en afegir barres negres a les parts inferior i superior de la pantalla per a ocultar part de la imatge i aparentar que la imatge s'ha gravat en 2.35:1.

A continuació es desplaça verticalment cada clip mitjançant els ajustos de posició de *Premiere Pro* (amunt o avall depenent de la imatge) per tal que es vegi en pantalla la part que més interessa de la imatge.

c) Etalonatge

En aquest apartat s'ha partit de zero i s'ha confeccionat una correcció de color i etalonatge totalment diferent. En contraposició al primer muntatge, en aquest no es fan distincions entre els diferents tipus de material a l'hora de donar-li un *look* determinat. S'aplica un *LUT* que simula el gra i la sensibilitat als diferents tons de color d'una pel·lícula fotoquímica. Aquesta correcció es porta a terme a través del *plugin Film* de la casa *Red Giant*, concretament se simula la *Kodak Vision 3*, amb algunes modificacions.

La correcció es realitza de forma independent per a cada clip ajustant diversos paràmetres per tal que la imatge mantingui una coherència i uniformitat al llarg del documental.



Fig. 5.7. Comparació entre un mateix *frame* en les dues versions del muntatge.

d) Grafisme

Els elements gràfics i chyrons s'han modificat per a encaixar amb la nova estètica que se li ha donat a la segona versió del muntatge.



Fig. 5.8. Exemple de *chyron* i ampliació.

e) Material inclòs

En aquest segon muntatge s'ha afegit *footage* que, en un principi, s'havia descartat; tant sobre d'entrevistes com a més a més, allargant així el documental en tretze minuts. Per exemple, trobem com a novetat l'entrevista a Pablo Lamotta a l'estudi radiofònic dintre de la secció d'enginyeria. També s'han inclòs més imatges de situacions perquè el funcionament i el ritme de la peça sigui més fluid.

f) So

En la versió anterior del muntatge, l'encarregat de fer l'edició de so no va poder complir amb els terminis establerts. La mescla de so de la segona versió va a càrrec d'un professional en la matèria que disposa d'un estudi i de forma desinteressada s'ha incorporat al projecte. La comunicació entre muntador i editor de so és essencial, per això s'acorden codis de temps per a no errar-se en fer qualsevol modificació.

S'han realitzat dues versions de la mescla d'àudio, una mescla en estèreo i una en 5.1 per a projeccions a sales de cinema.

5.3.5. Workflow.

Quan parlem de *workflow* fem referència al procés que es porta a terme amb els arxius, des que configurem la càmera perquè gravi en un cert format, fins que s'exporta la versió final del muntatge.

La càmera principal amb què es fa el rodatge és la SONY NEX VG-900, càmera disponible per a TFG en el SERMAT del Tecnocampus. Aquesta càmera ofereix una gravació en HD a 1920x1080 a 25 fps en la modalitat progressiva. També ofereix altres

modalitats i resolucions però aquesta última és l'òptima per a la realització del rodatge. Cal destacar que es disposa de gravació a 50 fps per a seqüències a càmera lenta.

Els arxius que surten de càmera ho fan en format .mts, un contenidor del còdec *AVCHD*, format de gravació i reproducció de vídeo llançat conjuntament per Sony i Panasonic l'any 2006. El format surt de la càmera comprimit per defecte.

En el moment de gravar es disposa de cinc targetes SD per a vídeo (de més capacitat i velocitat) i cinc més per a l'àudio. Les targetes estan organitzades i marcades dintre d'un estoig amb deu compartiments per a targetes SD.

Tot el material s'importa directament al *Premiere Pro* sense fer cap tipus de recodificació per tal d'evitar la pèrdua de qualitat. Es fan servir seqüències del programa amb la mateixa grandària del *frame* que el *footage* capturat (1920x1080) i el mateix *frame rate* (25p). Aquest coincideix amb el format d'exportació de manera que les diferents imatges no sofreixen cap tipus de deformació.

Per la llarga durada i l'alta resolució del film, a l'hora d'exportar la còpia *master* del mateix es renderitzen els fotogrames un a un per a evitar errors durant l'exportació. Per a finalitzar el procés s'importen tots els fotogrames que componen el film, se sincronitza la banda sonora i s'exporta el clip de vídeo preparat per a la seva exhibició.

5.3.7. Fitxa del film.

Títol: Dub It Yourself

Any: 2017

Direcció: Pau Garriga

País de producció: Espanya

Idiomes: Català i castellà

Data d'estrena: -

Localització: Àrea metropolitana de Barcelona

Gènere: Documental Musical

Durada: 67 minuts

Format: 2.35:1 (16:9 letterboxing)

Color: Color

Mescla d'àudio: Estèreo / 5.1

6. Anàlisi de resultats.

6.1. Assoliment dels objectius.

Aquest treball ha acomplert la majoria dels objectius plantejats a l'inici del projecte. Tot i que la part teòrica s'ha hagut de refer degut a una memòria insuficient en la primera convocatòria, a causa de l'endarreriment dels rodatges i el poc temps disponible per a fer el muntatge; el resultat final ha esdevingut satisfactori i s'ha pogut completar tant la part teòrica com la pràctica en la segona convocatòria.

Objectiu principal:

-Analitzar les característiques del muntatge en el gènere documental i aplicar les conclusions en el muntatge del documental *Dub It Yourself* de manera pràctica.

L'objectiu s'ha assolit satisfactòriament gràcies a la recerca sobre el muntatge documental i la seva evolució històrica, i l'anàlisi comparativa dels referents. S'han utilitzat diversos recursos analitzats anteriorment en el muntatge del film documental *Dub It Yourself*.

Objectius secundaris:

-Realitzar el muntatge d'un film documental d'àmbit musical que resulti atractiu, didàctic i mantingui l'espectador atent a la pantalla fins al final de la peça.

S'ha aconseguit gràcies a una selecció acurada dels fragments d'entrevista que es fan servir, als plans de situacions que ajuden a dinamitzar la peça i al programa de ràdio que li dóna un pretext al documental i en manté la continuïtat.

-Desenvolupar un etalonatge coherent amb la temàtica tractada, que ajudi el conjunt de l'obra a tenir una gran solidesa i un acabat final de qualitat.

S'ha pogut assolir aplicant un etalonatge que no força excessivament les característiques dels diferents plans i igualant les càmeres en els moments que n'hi ha més d'una.

-Coordinar de manera eficient les necessitats de muntatge amb les de producció en general per aconseguir el material necessari.

S'ha pogut portar a terme tot i que amb dificultats. El material necessari hagués pogut estar més i millor.

-Creació d'una peça audiovisual on es mostri l'escena *sound system* de Barcelona, alhora que cada protagonista presenta la seva visió perquè l'espectador es pugui formar la seva pròpia opinió.

El documental acaba reflectint una realitat complexa a través de les veus de diferents persones i col·lectius aconseguint així mostrar una pluralitat d'opinions diverses.

-Desenvolupar un projecte de muntatge documental de forma autònoma i professional.

S'ha aconseguit gràcies a l'estudi del gènere mitjançant els referents i a través de diverses proves i versions del muntatge.

6.2. Possibles ampliacions.

Dub It Yourself és un documental amb un muntatge sòlid i que compleix els objectius que s'havien plantejat.

Tot i això sempre hi ha coses a millorar i a continuació es detallen els possibles canvis:

- Tant la falsa introducció com el final mostren imatges de la ciutat de Barcelona des del cotxe. El *footage* existent de qualitat d'aquest tipus és insuficient. I encara que funciona, podria ésser millor a través d'una major planificació dels plans necessaris i de l'ús d'un estabilitzador (gimbal, flycam, drone).
- Les imatges de les *okupes* són poques, repetitives i inestables. Es podria aconseguir un millor dramatisme tornant a gravar algunes imatges de més qualitat i remuntat el fragment.
- Tot i que el documental funciona, podria tenir un ritme més intens disposant de més imatges de situacions reals i reduint el protagonisme de les entrevistes.

La intenció de l'equip és la de presentar el documental a diversos festivals o mostres. El primer festival on s'ha enviat el film és l'In-Edit, una mostra de cinema documental musical amb seu a Barcelona i patrocinat per Beefeter.

7. Conclusions.

El desenvolupament d'aquest TFG ha estat una experiència única quant a la magnitud i implicacions del projecte. S'ha hagut de recórrer un llarg camí per a poder culminar-lo i hi ha hagut moments en què s'ha estat a punt d'abandonar a causa dels entrebancs soferts.

El problema principal ha estat la prolongació de la fase de gravació. Aquesta s'ha allargat gairebé set mesos dels dos i mig que s'havien previst en un principi. Les causes d'aquesta demora han estat dues:

1. El fet d'haver d'entrevistar a catorze col·lectius formats per diversos membres. També el fet de fer servir material de la Universitat i la disponibilitat dels mateixos membres de l'equip tècnic. Haver de compatibilitzar l'agenda de tantes persones augmenta notablement la dificultat de la feina del productor. I, indirectament, repercuteix negativament en la resta de l'equip i en especial en l'encarregat de fer la postproducció, degut a la reducció del temps disponible per a fer aquesta tasca.
2. La línia argumental inicial consisteix en l'organització i execució d'una festa amb *Sound System* per part del col·lectiu anomenat *Buckshot Crew*. Per motius aliens al documental aquesta festa es va prorrogant i al final mai s'arriba a realitzar. Aquest fet provoca la manca d'una línia argumental a pocs mesos de la culminació del projecte.

Per tal de tenir una línia argumental es busquen alternatives i finalment es decideix organitzar i gravar un programa de ràdio que faci de fil conductor del documental. Aquesta gravació es realitza finalment el dia 25 d'agost, culminant així amb el rodatge.

Un dels problemes principals en el desenvolupament del projecte ha estat la presa de decisions entre els membres del equip. En nombroses ocasions la diversitat de punts de vista ha resultat ser un inconvenient sobretot degut a les diferents visions que els membres tenen sobre el film documental. Mentre que director i muntador havien treballat junts en un projecte documental (encara que de dimensions més reduïdes) i coneixen a priori la dinàmica i el procés de producció, el director de fotografia i el productor és la primera vegada que participen en un projecte audiovisual de no ficció. Els canvis de plantejament i les idees noves sorgides un cop començada la gravació no són ben vistes per aquests

membres de l'equip, per lo qual el director i el muntador han d'intentar convèncer a aquests de quina és la millor opció per a culminar el film amb èxit.

Tot i els inconvenients enumerats anteriorment, la fase de muntatge es pot desenvolupar de manera exitosa gràcies a una selecció del *footage* acurada i al sistema d'organització del material emprat, facilitant així la tasca del muntatge.

S'ha aconseguit un producte final atractiu que serveix a l'espectador de porta d'entrada al món del *Sound System*. Ha estat possible dinamitzar un documental la base del qual són les entrevistes i que podia haver quedat com un reportatge.

Ha resultat molt gratificant participar en la gravació del film. Durant aquesta s'han adquirit nocions i coneixements d'un món particularment curiós i fascinant. Ha permès a l'autor organitzar el muntatge des de la fase de preproducció fins al final, demanant a l'equip els recursos necessaris per a la realització del film i essent partícip de cada una de les etapes de la producció d'una peça documental.

Aquesta experiència semi-professional ha permès, a través del procés de desenvolupament del projecte, la integració en la cultura *soundsystem*. Resulta enriquidor aprofundir una mica en el coneixement de diferents persones que proposen una filosofia de vida tant diferent a la pròpia.

La realització d'aquest documental obre les portes a l'autor a participar en projectes de major magnitud dintre i fora de l'àmbit documental.

8. Bibliografia.

Barnes, B (2015, Abril 15) “With Kurt Cobain: Montage of Heck, Brett Morgen Demythologizes a Legend”. *NY TIMES*. Recuperat de:

<https://www.nytimes.com/2015/04/19/movies/with-kurt-cobain-montage-of-heck-brett-morgen-demythologizes-a-legend.html?mcubz=3>

Barnouw, E. (1996) *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: EDITORIAL GEDISA. ISBN: 84-7432-563-3

Beceyro, R. (2007) *Cuadernos de cine documental. N°1. El estilo documental*. Santa Fé: UNL. ISSN: 2362-5635

Krmpotić, M. J. (2016) “About a Son” a Castarnado, T. (Ed.), *In-Edit. Made in Barcelona. Una historia sobre el documental musical*. Barcelona: COMANEGRA I AJUNTAMENT DE BARCELONA. ISBN: 978-84-16605-42-2

Engelbrecht, B. (2007) *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Frankfurt: PETER LANG. ISBN: 978-0820464190

Ganga, R. M. (2004) *Cambios y permanencias en el documental de la era digital*. Alacant: UA. ISBN: 84-95301-88-1

Grierson, J. i Hardy, F. (1946) *Grierson on Documentary*. Michigan: COLLINS. ISBN: 978-0571143818

Martínez-Salanova, E. (2017) *Cine documental*. Huelva: UNIVERSIDAD DE HUELVA
Recuperat de: <https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinedocumental.htm>

McLane, B. (2012) *A New History of Documentary Film*. London: CONTINUUM INTERNATIONAL PUBLISHING GROUP. ISBN: 978-1-4411-5450-7

Mora, K. (2014) “El estudio de la músicas populares urbanas en el cine”. *Quaderns de cine. N°9. Cine y músicas populares urbanas*. Alacant: UA. ISSN: 1888-4571

Murch, W. (2003) *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: OCHO Y MEDIO. ISBN: 8495839482, 9788495839480

Muscio, G. (2012) "Hollywood va a la guerra" a G. P. Brunetta. (Ed.), *Historia mundial del cine*. Madrid: EDICIONES AKAL. ISBN: 978-84-460-2753-9

Nichols, B. (2001) *Introduction to documentary*. Bloomington: INDIANA UNIVERSITY PRESS. ISBN: 0253214696, 9780253214690

Paranaguà, P.A. (2003) *Cine documental en América Latina*. Madrid: EDICIONES CÁTEDRA. ISBN: 84-376-2060-0

Rabiger, M. (1987-2005) *Dirección de documentales*. 3ª ed. Madrid: INSTITUTO OFICIAL DE RADIO I TELEVISIÓN. RTVE. ISBN: 84-88788-41-X

Romaguera, J. (1993) *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: EDICIONES CÁTEDRA. ISBN: 84-376-0845-7

Sadoul, G. (1987) *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES. ISBN: 9682305330, 9789682305337

Sánchez-Biosca, V. (1991) *Teoría del montaje cinematográfico*. València: FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA. ISBN: 84-7890-075-6

Van Syckle, K. (2013, Gener 25) "Q&A: Dave Grohl on His "Sound City" Doc and Taking Risks in Music". ROLLING STONE. Recuperat de:

<http://www.rollingstone.com/music/news/q-a-dave-grohl-on-his-sound-city-doc-and-taking-risks-in-music-20130125>

9. Filmografia.

Brewer, J. (Director). (2006). *Kurt Cobain: All Apologies* [Pel·lícula]. Regne Unit: 2GOOD PRODUCTIONS.

Capra, F. i Litvak, A. (Directors). (1942-1945). *Per què lluitem?* [Pel·lícules] Estats Units: US WAR DEPARTMENT.

Cerf, C. (Director). (1896). *Coronació del Tsar de Rússia* [Pel·lícula]. França: LUMIÈRE.

Drew, R. (Director). (1960). *Primary* [Pel·lícula]. Estats Units: DREW ASSOCIATES.

Flaherty, R. J. (Director). (1922). *Nanuk, l'esquimal* [Pel·lícula]. França: PATHÉ EXCHANGE.

Grohl, D. (Director). (2013). *Sound City* [Pel·lícula]. Estats Units: THERAPY CONTENT.

Lumière, L. (Director). (1895). *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière* [Pel·lícula]. França: LUMIÈRE.

Morgen, B. (Director). (2015). *Cobain: Montage of Heck* [Pel·lícula]. Estats Units: HBO DOCUMENTARY FILMS.

Polley, S. (Director). (2012). *Stories we tell* [Pel·lícula]. Canada: NATIONAL FILM BOARD OF CANADA.

Schnack, A.J. (Director). (2006). *Kurt Cobain: About a son* [Pel·lícula]. Estats Units: BONFIRE FILMS OF AMERICA.

Vertov, D. (Director). (1929). *L'home de la càmera* [Pel·lícula]. Unió Soviètica: VUFKU.

Watt, H. i Wright, B. (Directors). (1936). *Correu Nocturn* [Pel·lícula]. Regne Unit: GPO FILM UNIT.

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Grau en Mitjans Audiovisuals

DUB IT YOURSELF: MUNTATGE D'UN DOCUMENTAL MUSICAL

Anàlisi de la viabilitat

**ENRIC GIRONA GAUXACHS
PONENT: M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ**

PRIMAVERA 2017



**TecnoCampus
Mataró-Maresme**

Índex.

Índex de figures.....	III
Índex de taules.	V
1. Planificació.	1
1.1. Planificació inicial (TFG 2016).....	1
1.2. Desviacions.	2
1.3. Planificació (TFG 2017).....	3
2. Anàlisi de la viabilitat tècnica.....	5
3. Anàlisi de la viabilitat econòmica.....	7
3.1. Pla de finançament.	7
3.2. Costos de producció.....	7
4. Aspectes legals.....	9
4.1. Drets d'autor d'una obra audiovisual.....	9
4.2. Drets d'autor d'un treball acadèmic.....	10
5. Bibliografia.	11

Índex de figures.

Fig. 1.1. Diagrama de Gantt general inicial.....	1
Fig. 1.2. Diagrama de Gantt de postproducció inicial.....	2
Fig. 1.3. Diagrama de Gantt general final.....	2
Fig. 1.4. Diagrama de Gantt de postproducció final.....	2

Índex de taules.

Taula 2.1. Llistat de hardware.....	5
Taula 2.2. Llistat de software.....	6
Taula 3.1. Costos de hardware.....	7
Taula 3.2. Costos de software.....	8
Taula 3.3. Salaris.....	8

1. Planificació.

La planificació del projecte que s'exposa a continuació inclou la primera organització del treball (presentada com a TFG l'octubre de 2016). Després d'haver suspès a causa d'una memòria insuficient s'ha afegit la planificació corresponent al TFG que es presenta la primavera de 2017.

1.1. Planificació inicial (TFG 2016).

Encara que el rol de l'autor sigui el de muntador i etalonador, és necessària una planificació general que compregui tots els rols i tasques. El diagrama de Gantt inicial queda de la següent manera.

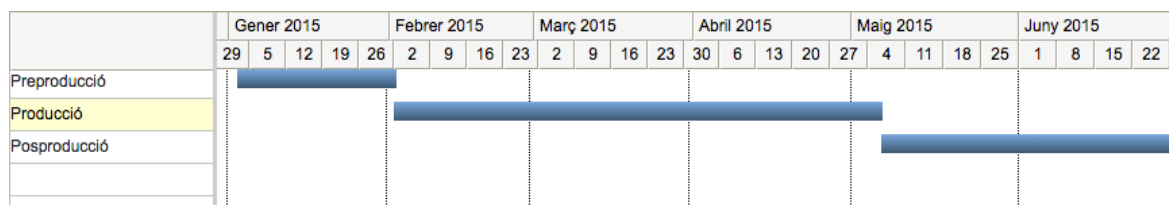


Figura 1.1. Diagrama de Gantt general inicial.

La tasques de postproducció per ordre d'execució són les següents:

- Visionat del material enregistrat i triatge.
- Proves de muntatge i etalonatge.
- Selecció del millor *footage* que passarà a formar part del documental .
- Muntatge.
- Etalonatge.
- Introducció de grafisme i efectes.
- Exportació.

La planificació de les tasques anteriors es detalla en el següent diagrama de Gantt.

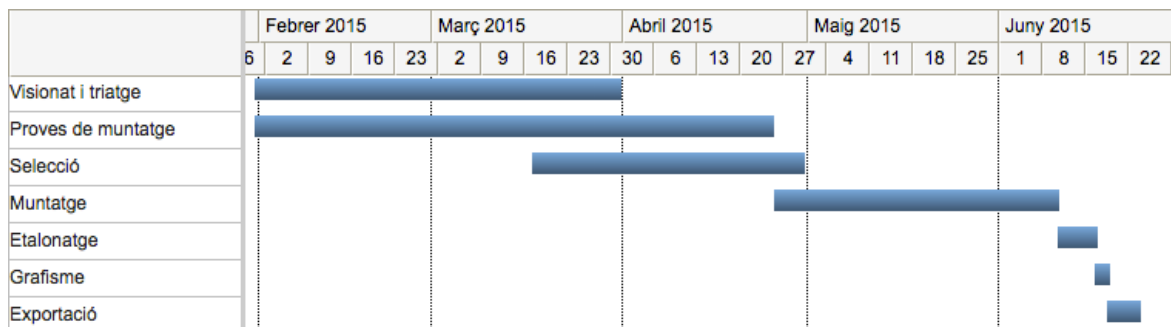


Figura 1.2. Diagrama de Gantt de postproducció inicial.

1.2. Desviacions.

Les primeres setmanes de gravació es van desenvolupar sense incidents però es va arribar al punt de tenir varies setmanes sense cap gravació programada. A causa d'aquestes setmanes que es van quedar penjades es va endarrerir tota la fase de gravació. Aquesta va culminar el dia 25 d'agost quan s'havia previst finalitzar-la l'última setmana d'abril.

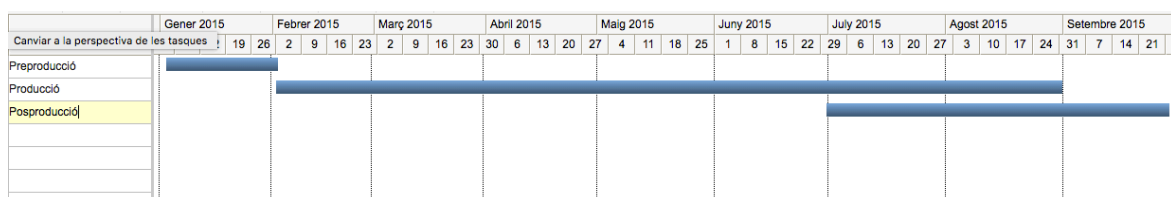


Figura 1.3. Diagrama de Gantt general final.

A causa d'aquesta desviació es va haver de demanar una pròrroga per a poder entregar el *TFG* durant el mes de setembre.

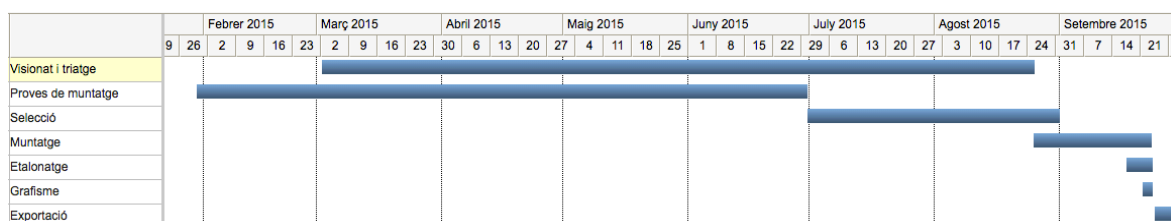


Figura 1.4. Diagrama de Gantt de postproducció final.

Degut a la falta de temps les fases de muntatge, etalonatge i grafisme s'han realitzat finalment en paral·lel per a agilitzar la feina.

1.3. Planificació (TFG 2017).

Després d'entregar i presentar el treball la tardor del 2016 la nota resultant queda suspesa a causa d'una part teòrica insuficient. En el temps entre la primera convocatòria i la segona s'ha refet la documentació i s'ha portat a terme el segon muntatge del documental.

Les següents tasques es realitzen entre el mes de febrer i el mes de setembre de 2017:

- Identificació de les deficiències en la memòria.
- Documentació sobre els temes dels que fa falta informació.
- Correcció i ampliació de la memòria gràcies als coneixements adquirits.
- Modificació de la peça documental corregint diversos aspectes.

Es destina la major part del temps a la part teòrica del projecte i es deixa la part pràctica en un segon pla.

2. Anàlisi de la viabilitat tècnica.

Per tal de realitzar la postproducció del documental *Dub It Yourself* són necessaris els recursos detallats a continuació:

Hardware
Macbook Pro (15 polzades, meitat de 2012)
2,3 GHz Intel Core i7
2 unitats de disc dur òptic USB
Toshiba Canvio Desk de 3Tb
Ratolí sense fils Logitech M180
Auriculars Sennheiser HD 449
Memòria Ram Crucial 16Gb
Disc dur d'estat sòlid Samsung 850 EVO 250Gb

Taula 2.1. Llistat de hardware.

L'equip del que es disposa per a fer la postproducció no és prou potent per a suportar la càrrega de treball d'un projecte d'aquestes dimensions. Per aquest motiu es decideix canviar la memòria Ram i afegir un disc dur a l'ordinador. L'equip passa de 4Gb a 16Gb de Ram i afegeix als 500Gb disponibles de disc dur òptic una segona unitat més ràpida de 250Gb en la qual s'instal·la el sistema operatiu i el programari.

Els dos disc durs òptics Toshiba serveixen per a tenir tot el material duplicat i emmagatzemat de forma segura. Es realitza un *backup* periòdic per assegurar que no hi hagi problemes.

Software
OSX El Capitan
Premiere Pro CC 2015
Red Giant Universe
Magic Bullet Film

Taula 2.2. Llistat de software.

A nivell de programari es fan servir les versions més actuals dels *plugins* i programes necessaris

3. Anàlisi de la viabilitat econòmica.

En aquest apartat es detallen els costos derivats de la postproducció del documental i com s'han finançat.

3.1. Pla de finançament.

El documental s'ha finançat mitjançant recursos propis del mateix equip tècnic. En total es calcula la despesa en uns 200€ per persona. En total la suma ascendeix a 800€. Una part d'aquesta partida es destina als costos de muntatge.

3.2. Costos de producció.

Es calcula el cost total dels recursos emprats com si s'haguessin adquirit encara que ja es disposés d'alguns d'ells.

Producte	Preu
Macbook Pro (15 polzades, meitat de 2012) 2,3 GHz Intel Core i7	1.299€
2 unitats de disc dur òptic USB Toshiba Canvio Desk de 3Tb	105,99€ x 2 = 211,98€
Ratolí sense fils Logitech M180	17,31€
Auriculars Sennheiser HD 449	57,95€
Memòria Ram Crucial 16Gb	100€
Disc dur d'estat sòlid Samsung 850 EVO 250Gb	87,81€
Total	1.774,05€

Taula 3.1. Costos de hardware.

Producte	Preu
OSX El Capitan	Gratuït
Premiere Pro CC 2015	36,29€/mes
Red Giant Universe	17,81€/mes
Magic Bullet Film(Llicència acadèmica)	88,17€
Total	520,97€

Taula 3.2. Costos de software.

Per al programari que es paga mensualment s'ha considerat el seu ús des del febrer fins al setembre(8 mesos) contemplant així el període de proves de postproducció a partir de quan s'obté el primer *footage*.

A continuació es detallen els salaris de les diferents tasques desenvolupades durant la fase de postproducció elaborats a partir de la taula salarial del BOE 2015[1] i suposant que el destí del documental és la difusió per televisió.

Tasca	Hores	Preu
Visionat i organització	100h	1.314€
Selecció	80h	1.051€
Muntatge	70h	919,6€
Etalonatge	40h	525,5€
Total	290h	3.810,1€

Taula 3.3. Salaris.

La suma de costos de hardware, software i salaris resulta en un cost total del muntatge i etalonatge del documental *Dub It Yourself* de 6.105,12€.

4. Aspectes legals.

4.1. Drets d'autor d'una obra audiovisual.

El documental *Dub It Yourself* es tracta d'una obra audiovisual. Concretament s'enquadra en la categoria d'obra vídeo-gràfica.

L'article 86.1 de la Llei de Propietat Intel·lectual defineix l'obra audiovisual de la següent manera:

“[...]les creacions expressades mitjançant una sèrie d'imatges associades, amb o sense sonorització incorporada, que estiguin destinades essencialment a ser exhibides través d'elements de projecció o per qualsevol altre mitjà de comunicació pública de la imatge i el so, amb independència de la naturalesa dels suports i materials d'aquestes obres.”

Per tant, compleix tots els requisits:

- Ha de ser original d'acord amb l'article 10 de la Llei de Propietat Intel·lectual.
- Sèrie d'imatges associades, és a dir que guardin relació entre si.
- No és necessari que tingui so. (Pot haver una obra audiovisual sense so).
- A través d'aparells de videoprojecció o de comunicació pública.
- En suport tangible (entès com a pas previ per ser comunicada al públic a través d'un aparell).

L'obra audiovisual és una obra en col·laboració (és una qualificació imperativa). És a dir, l'obra és el resultat unitari de la col·laboració de varis autors que correspon a tots ells.

No obstant, aquesta qualificació no podrà aplicar-se quan hi hagi un únic autor que faci les contribucions de director, guionista i autor musical. En aquest cas no hi ha obra musical expressament creada per a l'obra. Per aquest motiu, i essent que el director de l'obra actua també com a guionista, l'autoria del documental recau únicament en les mans del director.

4.2. Drets d'autor d'un treball acadèmic.

Els drets d'autor del treball acadèmic constituït per la part teòrica i la part pràctica del mateix recauen sobre l'autor segons la normativa de la UPC. Per tant és l'estudiant qui té el dret de reproducció del treball o la cessió dels drets a tercers.

En aquest cas en concret s'ha escollit fer servir una llicència *Creative Commons* del tipus BY-NC-SA que permet compartir i modificar l'obra a tercers sempre que compleixin el requisits següents:

- Reconèixer l'autoria legítima del treball.
- No tenir unes finalitats comercials.
- Compartir fent servir el mateix tipus de llicència que el treball original.

5. Bibliografía.

Boletín Oficial del Estado [en línea] [consulta: 25 de setembre de 2016]. Disponible a <https://www.boe.es/boe/dias/2015/08/07/pdfs/BOE-A-2015-8907.pdf>

Licencias Creative Commons [en línea] [consulta: 25 de setembre de 2016]. Disponible a <http://es.creativecommons.org/blog/licencias>

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Grau en Mitjans Audiovisuals

DUB IT YOURSELF: MUNTATGE D'UN DOCUMENTAL MUSICAL

Annexos

**ENRIC GIRONA GAUXACHS
PONENT: M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ**

PRIMAVERA 2017



**TecnoCampus
Mataró-Maresme**

Índex.

Annex I. Contingut del CD-ROM.	3
Annex II. Proves de muntatge i etalonatge.	5

Annex I. Contingut del CD-ROM.

- Documentació del projecte (memòria, viabilitat del projecte i annexos).
- Primer muntatge de Dub It Yourself.
- Segon muntatge de Dub It Yourself.

Annex II. Proves de muntatge i etalonatge.















