

Curtmetratge aplicant l'estil visual naturalista d'Emmanuel Lubezki

Laura Parpal Artigas
Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2020-21



Centre adscrit a la





Centres universitaris adscrits a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

Curtmetratge aplicant l'estil visual naturalista d'Emmanuel Lubezki

LAURA PARPAL ARTIGAS

TUTOR: RAFAEL SUÁREZ

CURS 2021-22



Agraïments

Agrair en primer lloc a totes les persones que han donat suport a aquest projecte. Gràcies a totes les mecenes del *crowdfunding* per fer-ho possible, a totes aquelles persones que han estat en constant interès pel projecte i donant suport moral, i a l'equip de SERMAT per facilitar el material pel rodatge.

També donar les gràcies a la Marta, la Laura, el Bernat, el Sergi, el Cristian i el Pol, per formar part de l'equip i acompanyar-me en aquesta aventura des del primer instant.

A la Marta per creure en el projecte des del primer dia i donar-me l'impuls que necessitava.

Al Bernat per no deixar de creure en mi i per tota la paciència.

Agrair també al meu tutor, Rafael, per ajudar-me durant tot el procés d'aquest projecte i a encaminar-me des del primer moment.

Resum

Aquest Treball de Final de Grau té la finalitat d'elaborar un curtmetratge des de la perspectiva de la direcció de la fotografia, per tal de basar en la seva forma i estil, el concepte del Nou Naturalisme, que defineix l'estil visual del *DoP* Emmanuel Lubezki, el qual s'estudia al llarg del treball acadèmic. D'aquesta manera, gràcies als resultats obtinguts durant l'estudi i les anàlisis previs, es coneixen unes eines i mètodes propis d'aquest estil, que ajudaran a elaborar el producte final.

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado tiene la finalidad de elaborar un cortometraje desde la perspectiva de la dirección de fotografía, para basar en su forma y estilo, el concepto del Nuevo Naturalismo que define el estilo visual del *DoP* Emmanuel Lubezki, el cual se estudia a lo largo del trabajo académico. De este modo, gracias a los resultados obtenidos durante el estudio y los análisis previos, se conocen unas herramientas y métodos propios de este estilo, que ayudarán a elaborar el producto final.

Abstract

This Final Degree Project aims to produce a short film from the perspective of the direction of photography, in order to base on its form and style, the concept of the New Naturalism, which defines the visual style of the *DoP* Emmanuel Lubezki, who studies throughout his academic work. In this way, thanks to the results obtained during the study and the previous analyzes, some tools and methods of this style are known, which will help to elaborate the final product.

Índex

Índex de figures	V
Índex de taules	IX
Glossari de termes	XI
1 Introducció.....	1
2 Definició dels objectius i abast	5
2.1 Objectius i hipòtesis.....	5
2.1.1 Objectius principals	5
2.1.2 Objectius secundaris	5
2.2 Abast	6
3 Marc conceptual.....	7
3.1 La direcció de fotografia.....	7
3.1.1 El rol del director de fotografia i les seves responsabilitats	8
3.1.2 Funcions del departament de fotografia	9
3.1.3 Relació del director de fotografia i el director.....	11
3.2 Elements que formen una imatge cinematogràfica: Òptiques i formats	12
3.2.1 Les òptiques cinematogràfiques	13
3.2.2 Tipus de formats cinematogràfics.....	17
3.3 La il·luminació en el cinema.....	19
3.3.1 Propietats i utilitats de la llum	20
3.3.2 La il·luminació natural	23
3.4 El Nou Naturalisme d'Emmanuel Lubezki.....	24
3.4.1 El Nou Naturalisme cinematogràfic: Emmanuel Lubezki.....	24
3.4.2 “El dogma” de Malick i Lubezki.....	36
4 Anàlisi de referents.....	39

4.1	Referents d'estil visual.....	39
4.1.1	Llum.....	42
4.1.2	Aspectes tècnics; Càmeres, òptiques i formats.....	45
4.1.3	Moviment de càmera	51
5	Metodologia i desenvolupament	55
5.1	Estudi previ	55
5.1.1	Anàlisi.....	55
5.2	Fases que conformen el producte final	57
5.2.1	Preproducció.....	57
5.2.2	Producció.....	63
5.2.3	Postproducció	64
6	Anàlisi i resultats.....	67
6.1	Sinopsi.....	67
6.2	Fitxa tècnica.....	67
6.3	Disseny visual	68
6.3.1	Ús del color.....	69
6.3.2	<i>Flashbacks</i>	70
6.4	Estil visual escenes “tristesa”.....	71
6.4.1	Localització 3: Platja del Trabucador (Moll de fusta).....	71
6.4.2	Localització 9: Camí (Carrer de les Baladares).....	73
6.5	Estil visual escenes de felicitat	73
6.5.1	Localització 2: Les Madalenes (Embarcació).....	73
6.5.2	Localització 5: Platja Serrallo, localització 8: Mirador Pont del Través i Localització 10: Camí entre camps d'arròs	75
6.5.3	Localització 7: Caminet camp d'arròs.....	75
6.6	Estil visual escena del perdó	77
6.6.1	Localització 1: Torre de Sant Joan	77
6.7	Estil visual escenes de superació	79
6.7.1	Localització 4: Platja del Trabucador.....	79

6.7.2	Localització 6: Platja de la Marquesa.....	80
6.8	Consideracions respecte al material.....	82
7	Ampliacions futures	83
7.1	Color	83
7.2	Banda sonora.....	84
7.3	<i>Retakes</i>	84
7.4	Altres curts.....	85
8	Conclusions	87
9	Referències.....	95
10	Estudi de viabilitat.....	101
10.1	Planificació	101
10.1.1	Planificació inicial	101
10.1.2	Desviacions.....	102
10.2	Viabilitat tècnica	103
10.3	Viabilitat econòmica	104
10.3.1	Pla de finançament.....	104
10.3.2	Pressupost	107
10.3.3	Aspectes legals.....	111

Índex de figures

Fig. 3.2.1.1 Representació de l'angle de visió amb relació a la distància focal de la lent. Font Zafra, D a <i>Capture the Atlas</i> . (2020).	14
Fig. 3.2.1.2 Representació de la relació de perspectiva entre el format i l'òptica cinematogràfica. Font: Mark LaFleur a <i>ShareGrid</i> . (2020).	15
Fig. 3.2.1.3 Exemple de <i>lens flare</i> d'un fotograma de la pel·lícula de <i>Logan's Run</i> (Anderson, 1976). Font: MGM. (1976).	17
Fig. 3.2.1.4 i Fig. 3.2.1.5 Exemple de bokeh en anamòrfic (fig. esquerra) i esfèric (fig. dreta): Font: F. Filkovic. Extret de: Vid-Atlantic.com. (s.d).....	17
Fig. 3.2.2.1 Formació de la imatge en diferents suports. Font: Armenteros, M (2011).	17
Fig. 3.2.2.2 Exemple dels diferents tipus de formats de pel·lícula (65 mm, 35 mm, 16 mm, <i>Super 8</i>). Font: Kodak. (2007).....	18
Fig. 3.3.1.1 Temperatura de color de la llum expressada en graus Kelvin (K). Font: Noriega. R. De la web: Falco Films. (s.d).....	21
Fig. 3.3.1.2 Fotografies on es mostren els quatre punts de llum bàsics. Font: Holshevnikoff, B. (2016).....	22
Fig. 3.3.1.3 Esquema de planta dels quatre punts d'il·luminació. Font: Holshevnikoff, B. (2016).....	23
Fig. 3.4.1.1 Fotograma de la pel·lícula <i>The Tree of Life</i> (Malick, 2011). Font: <i>Fox Searchlight Pictures</i> . (2011).....	29
Fig. 3.4.1.2 Fotografia del rodatge de l'escena de lluita de la pel·lícula <i>The Tree of Life</i> (Malick, 2011). Font: <i>The Film Stage</i> . (Raup, 2011).	29
Fig. 3.4.1.3 i Fig. 3.4.1.4 Fotogrames de la pel·lícula <i>The New World</i> (Malick, 2005). Font: <i>New Line Cinema</i> . (2005).	33
Fig. 3.4.1.5 i Fig. 3.4.1.6 Exemples de punts de vista extrems dels fotogrames de la pel·lícula <i>The Tree of Life</i> (Malick, 2011). Font: <i>Fox Searchlight Pictures</i> . (2011).....	33
Fig. 3.4.1.7 Fotograma de la pel·lícula <i>The Revenant</i> (Iñárritu, 2015). Font: <i>20th Century Fox</i> (2015).....	34
Fig. 3.4.1.8 Fotograma de la pel·lícula <i>The Tree of Life</i> (Malick, 2011). Font: <i>Fox Searchlight Pictures</i> . (2011).....	35

Fig. 3.4.1.9 Fotograma de la pel·lícula <i>The Tree of Life</i> (Malick, 2011). Font: <i>Fox Searchlight Pictures</i> . (2011).....	36
Fig. 4.1.1.1 Fotograma de la pel·lícula <i>The Tree of Life</i> (Malick, 2011). Font: <i>Fox Searchlight Pictures</i> . (2011).....	43
Fig. 4.1.1.2 i Fig. 4.1.1.3 Fotogrames de la pel·lícula <i>The Revenant</i> (Iñárritu, 2015). Font: <i>20th Century Fox</i> (2015).....	44
Fig. 4.1.1.4 i Fig. 4.1.1.5 Fotogrames de la pel·lícula <i>The Tree of Life</i> (Malick, 2011). Font: <i>Fox Searchlight Pictures</i> . (2011).....	45
Fig. 4.1.2.1 Fotograma de la pel·lícula <i>To the Wonder</i> (Malick, 2012). Font: <i>Fox Searchlight Pictures</i> . (2012).....	48
Fig. 4.1.2.2 Fotograma de la pel·lícula <i>The Revenant</i> (Iñárritu, 2015). Font: <i>20th Century Fox</i> (2015).....	49
Fig. 4.1.3.1 i Fig. 4.1.3.2 Fotogrames de la pel·lícula <i>The New World</i> (Malick, 2005). Font: <i>New Line Cinema</i> . (2005).	52
Fig. 5.2.1.1 Fotograma de les proves de càmera a la localització de la platja del Trabucador del Delta de l'Ebre. Laura Parpal. (2021).....	58
Fig. 5.2.1.2 Exemple de planta de càmera a la platja del Trabucador, Delta de l'Ebre. Font: Elaboració pròpia. (2021)	59
Fig. 5.2.1.3 Captura de pantalla de l'aplicació <i>Photo Epheris</i> . Font: <i>Photo Epheris</i> . (2021).....	60
Fig. 6.4.1.1 Fotograma del curtmetratge al moll de fusta de la Platja del Trabucador. Font: Elaboració pròpia. (2021).	72
Fig. 6.4.2.1, Fig. 6.4.2.2 i Fig. 6.4.2.3 Fotograma del curtmetratge a la localització 9: Camí. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	73
Fig. 6.5.1.1 i Fig. 6.5.1.2 Exemple del moviment de càmera de la localització 2 del curtmetratge: Embarcació de les Madalenes. Font: Elaboració pròpia. (2021).	74
Fig. 6.5.2.1, Fig. 6.5.2.2 i Fig. 6.5.2.3 Exemple del llum de diferents fotogrames del curtmetratge. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	75
Fig. 6.5.3.1 Fotograma del curtmetratge d'exemple de pla subjectiu. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	76
Fig. 6.5.3.2 Fotograma d'exemple de la llum i el <i>flare</i> que es crea. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	76

Fig. 6.5.3.3 i Fig. 6.5.3.4 Fotogrames de la posta de sol del final de l'escena. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	77
Fig. 6.6.1.1 Exemple de composició i llum de la localització 1 del curtmetratge: Torre de Sant Joan. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	78
Fig. 6.7.1.1 Fotograma del curtmetratge a la Platja del Trabucador. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	80
Fig. 6.7.2.1 i Fig. 6.7.2.2 Fotogrames d'exemple del moviment de càmera. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	81
Fig. 6.7.2.3 Fotograma d'exemple del reflex de sol a l'aigua. Font: Elaboració pròpia. (2021).	81
Fig. 6.7.2.1 Exemple de fotograma amb el color realitzat. Font: Elaboració pròpia. (2021) ..	83
Fig. 10.3.1.1 Gràfic del percentatge de cada secció del pressupost real. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	105

Índex de taules

Taula. 3.1 Diagrama de l'equip del director de fotografia. Font: Elaboració pròpia. (2020). ..	9
Taula. 6.1 Fitxa tècnica del curtmetratge <i>Serendipia</i> . Font: Elaboració pròpia.	68
Taula. 10.1 Diagrama de Gantt (primera versió). Font: Elaboració pròpia. (2020).	101
Taula. 10.2 Diagrama de Gantt (versió final). Font: Elaboració pròpia. (2021).....	103
Taula. 10.3 Proposta inicial del pressupost del projecte. Font: Elaboració pròpia. (2021). ..	108
Taula. 10.4 Pressupost final del projecte. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	110

Glossari de termes

- ACLAM** Casa de lloguer de material audiovisual
- ASC** Pertany a les sigles en anglès *American Society of Cinematographers*.
- Aspect ratio** Relació d'aspecte de la imatge, és a dir, relació entre la seva amplada i la seva llargada.
- Awareness** Paraula anglesa que indica l'acte d'una persona de donar-se conta o prendre consciència sobre alguna cosa
- Bokeh** És un terme que significa "desenfocament" i fa referència a la qualitat de les zones desenfocades, generalment el fons.
- BRAW** És el còdec *Blackmagic RAW*, totalment obert, el qual guarda totes les metadades a un arxiu *.braw*.
- Còdec** Es tracta d'un codi que codifica i comprimeix les dades d'un arxiu de vídeo o àudio perquè sigui més portable i descomprimeix per proporcionar totes les dades de l'arxiu.
- Crosslight** És una tècnica d'il·luminació on dos feixos de llum es creuen per il·luminar les cares dels personatges.
- Crowdfunding** També conegut com a micromecenatge, és una forma de finançament col·lectiu, que normalment gràcies a petites aportacions econòmiques, ajuden a finançar un projecte determinat a canvi de recompenses.
- Distorsió de barril** És un tipus de distorsió òptica que bomba els laterals de la imatge, que succeeix normalment quan es treballa amb lents de distància focal curta (menor a 35 mm), és a dir, angulars.
- DIT** De les sigles en anglès *Digital Imaging Technician*. És el tècnic d'imatge digital.

- Dolly** És un sistema d'estabilització de la imatge, que s'utilitza per realitzar moviments de la càmera a partir d'una petita plataforma de quatre rodes que sol anar guiada per uns rails.
- DoP** De les sigles en anglès *Director of Photography*. És el director o directora de fotografia.
- EasyRig** Armilla per reduir el pes de la càmera en treballar amb sistemes d'estabilització de mà com el *Gimbal*.
- Filtre de Densitat Neutre (ND)** És un filtre òptic que permet controlar la quantitat de llum que entra a la càmera. S'acostuma a col·locar a la part frontal de l'objectiu.
- Filtre Polaritzador** És un filtre que permet polaritzar la llum que incideix a l'òptica.
- Flare** També anomenat *lens flare* en anglès, és un tipus de centelleig o reflex que es produeix quan els rajos de llum incideixen a l'objectiu.
- Follow Focus** És un mecanisme de control d'enfocament que s'utilitza durant els rodatges per manipular l'enfocament sense necessitat de tocar directament l'anella de l'òptica.
- Full frame** Traduït al català significa "format complet". És un format que la seva mida equival a la del format de 35 mm, és a dir, 35 x 24 mm i que per tant ocupa tot l'espai de la pel·lícula fotosensible o del sensor digital.
- Gimbal** És un sistema d'estabilització motoritzat per a càmeres de vídeo.
- Gran angular** Objectiu amb una distància focal menor a la de l'objectiu normal.
- Kelvin** És una unitat de temperatura. Representat amb el símbol: (K).
- Look** Aspecte visual de la imatge.
- LUT** De les sigles en anglès *Look Up Table*, són petits ajustaments de color, contrast, luminància, etc. que s'apliquen al moment del rodatge per aconseguir un resultat més cinematogràfic.

Matte Box És un accessori que s'instal·la al final de l'òptica de la càmera i evita l'entrada de llum, aquest també permet introduir filtres.

Òptica normal Per normal s'entén aquells objectius que tenen una distància focal igual a la diagonal del format que s'utilitzi (diagonal de la pel·lícula o del sensor de la càmera).

PAN Moviment horitzontal de càmera (eix Y).

Porex És una peça de porexpan que normalment té una banda de color blanc per reflectir la llum i per l'altre de color negre mate per evitar rebots de llum no desitjats o accentuar les ombres del subjecte. També es pot anomenar *Estico* en castellà.

PoV De les sigles en anglès *Point of View*, és el punt de vista.

Proxy És un arxiu de baixa resolució que reemplaça el material original durant el procés d'edició.

RAW Provenent del terme "cru", és un arxiu d'imatge o vídeo amb compressió sense pèrdues, que conté totes les dades tal com ha sigut captada pel sensor de la càmera.

Retakes Fer *retakes* fa referència a tornar a repetir alguns plans

SERMAT Casa de lloguer de material de la universitat Tecno-Campus de Mataró.

Skypanel És una font de llum LED compacte i molt lluminosa, que crea una llum molt suau.

Software És un terme informàtic que fa referència a un programa o a un conjunt de programes.

SSD De les sigles en anglès "*Solid State Drive*". Són un dispositiu que serveix per emmagatzemar dades. És una alternativa a la unitat HDD (més comunament

conegut com a disc dur), ja que tenen més rapidesa de transferència de dades, i són més adequades per treballar per exemple en la postproducció d'arxius grans.

Steadicam És un suport per càmeres basat en un sistema de suspensió i braç recte que estabilitza la càmera en les imatges en moviment.

Super 16 mm És un format de pel·lícula fotogràfica evolucionat del format de 16 mm, el qual tot i utilitzar la mateixa mesura de negatiu, el fotograma queda més gran perquè aprofita l'espai reservat per la pista de so, i així augmentar la qualitat de la imatge.

T (T1.5) El número T que presenten les òptiques de cinema, fa referència als *T-Stops* en anglès, que és la transmissió real de llum que arriba al sensor de la càmera després de passar per tots els elements i grups òptics de vidres que conformen la lent.

Teleobjectiu És un objectiu que té una distància focal superior a la normal i per tant amb un angle de visió menor. És a dir, aquest ha de ser superior a la diagonal del format que s'estigui utilitzant (pel·lícula o sensor digital).

Tilt Moviment vertical de càmera (eix X).

Verkami És una plataforma web dedicada al micromecenatge.

Workflow És el flux de treball en un treball audiovisual, per tal de treballar d'una forma òptima i més eficaç.

Zoom És un mètode digital òptic per disminuir l'angle de visió d'una imatge fotogràfica o vídeo.

1 Introducció

Durant els darrers anys l'individu ha sigut partícip del creixement accelerat de les tecnologies. A mesura que la indústria cinematogràfica evoluciona, el cinema també, d'aquesta manera també canvien les formes de fer el cinema, cada cop hi ha més maneres viables de desenvoluparlo. El cinema és un art dotat d'un llenguatge que aporta a l'espectador un significat concret i evoca en aquest diferents emocions. Fer cinema és diferent per a cada cineasta. Cada individu té una aproximació diferent amb el producte audiovisual, cadascú té una sensibilitat diferent, en la que cada un troba un sentit diferent de la llum, de la composició, del color, dels moviments de la càmera, etc. És per això que gràcies al desenvolupament d'aquestes eines i tècniques i als estudis pertinents, existeix un major coneixement sobre la narració i les formes de donar un sentit a l'obra. I en el cas de la direcció de fotografia, és a dir la disciplina cinematogràfica referida a les eleccions tant tècniques com artístiques durant la creació d'una obra audiovisual, aquesta és una eina que contribueix en gran part a la creació de tot el comentat anteriorment, produint així un sentit a la pel·lícula, de la qual es parlarà durant aquest projecte.

Avui dia, Emmanuel Lubezki també conegut com a "Chivo", és considerat un dels directors de fotografia o *DoP* (de forma abreujada) més influents i destacats de la indústria cinematogràfica. El reconegut director de fotografia té un estil de rodatge únic on ha acabat aconseguint un estil propi molt marcat, destacat per la naturalitat que transmet amb imatges senzilles i elegants, utilitzant la il·luminació natural, entre altres característiques que reforcen el relat i amb les quals aconsegueix submergir a l'espectador a l'atmosfera creada. Aquest estil l'ha anat millorant durant els anys gràcies, en part, a la influència dels directors amb els quals ha treballat i a les pel·lícules que ha realitzat, on ha pogut aprendre de les seves obres i evolucionar la seva línia visual.

D'entre els directors amb els quals ha treballat, es destaca Terrence Malick, amb el qual ha col·laborat a nombroses pel·lícules i en les que es pot notar més destacable l'estil que caracteritza al *DoP*. És per això que s'ha volgut estudiar de prop la figura d'aquest *DoP*, centrant l'atenció en la direcció de fotografia a les pel·lícules dirigides per Terrence Malick. Aquest director va tenir una gran influència i impacte a la carrera i vida personal de Chivo. Com explica ell, "Malick em va canviar totalment la forma en què treballa, ensenyant-me a veure i

observar” (Valencia, 2018). Per aquesta raó representar la realitat de la manera més natural possible és la base d'aquest projecte.

Per tal de poder experimentar el naturalisme que Lubezki aconsegueix, aquest treball planteja la realització d'un curtmetratge aplicant el seu estil cinematogràfic amb els recursos disponibles, d'aquesta manera poder veure si és possible obtenir uns resultats similars al seu estil amb uns mitjans més limitats.

Per tant, es vol obtenir un producte audiovisual on s'explori l'estil visual de Chivo, el qual destaca per un estil naturalista que gràcies a les eines que el mitjà cinematogràfic ofereix, és capaç d'endinsar al públic al món cinematogràfic creat i poder crear una experiència autèntica al viscut durant el rodatge. Com s'ha dit anteriorment, tot això ho aconsegueix gràcies a un seguit de característiques i eines que ajuden a transmetre de la manera més fidel les intencions i la idea del director en imatges.

El curtmetratge està enfocat des de la perspectiva de la direcció de fotografia, tot i que no es deixa de banda les altres funcions per tal de fer una creació audiovisual des de zero.

Aquesta peça està plantejada des d'una menor producció i amb baix pressupost en comparació al que pot disposar el mateix Lubezki. Això porta a refutar la hipòtesi plantejada: L'estil visual d'Emmanuel Lubezki es pot recrear amb baix pressupost i recursos limitats. Això implica que el propòsit sigui arribar a crear un seguit de plans basats en el seu estil visual amb els mitjans i recursos disponibles, per arribar a transmetre un significat similar.

Al llarg d'aquest projecte es realitza un aprofundiment per les bases teòriques i pràctiques de la direcció de fotografia cinematogràfica, per així conèixer uns primers fonaments relacionats amb el camp que es treballa. Aprofundint també en tots aquells elements i eines que formen una imatge cinematogràfica i com aquests aporten diversos significats a l'obra.

Per tant, el marc conceptual d'aquest projecte s'ha dividit en quatre categories. Aquestes han estat triades a partir dels objectius plantejats per aquest treball i a partir de la primera cerca d'informació amb relació al tema. A causa d'aquests d'objectius, s'ha considerat rellevant tractar en primer lloc, el tema de la direcció de fotografia cinematogràfica en termes generals i conèixer les responsabilitats i funcions que comporta el rol. Dins d'aquest apartat, també es destaca la relació amb la figura del director, la qual és important per tal de conèixer com aquest

treballa amb el *DoP*, i en el cas d'aquest treball poder entendre el paper dels directors que han treballat en col·laboració amb Lubezki, i com aquests han influït en el seu treball. En segon lloc, és important conèixer els elements que formen una imatge cinematogràfica i com aquests actuen en el significat del film, per així poder tenir un major coneixement en el moment d'analitzar les seqüències escollides. En tercer lloc, la il·luminació en el cinema és rellevant per conèixer les seves propietats i utilitats, i en el cas d'aquest treball, cal aprofundir en la llum natural i com tractar-la, ja que aquest es realitza sobre la base de la naturalitat cinematogràfica, la qual es destaca, en part, per l'ús d'aquest tipus de llum. Per últim en aquestes categories, es troba el Nou Naturalisme cinematogràfic de Lubezki, un concepte introduït per Benjamin Bergery, autor del blog *TheFilmBook* (s.d) de la pàgina web *American Cinematographer* de l'ASC, on explica que ho considera com un nou moviment, del qual es basarà el curtmetratge en la seva forma i estil.

Per tal d'arribar a realitzar la creació plantejada en aquest projecte, s'ha de conèixer la figura del *DoP* escollit i s'ha de comprendre l'estil que el caracteritza. A fi d'analitzar en profunditat el seu estil, durant el capítol d'anàlisis de referents, s'ha estudiat i s'ha aprofundit en algunes seqüències de les seves obres, les quals no són únicament films dirigits per Terrence Malick, sinó que s'han tingut en compte algunes pel·lícules on ha col·laborat conjuntament amb altres directors. D'aquesta manera s'han pogut conèixer les característiques que acostuma a utilitzar per a construir una imatge cinematogràfica on es ressalta el seu estil tan destacat. Així, posteriorment s'han pogut aplicar les característiques més rellevants, en la mesura del possible, al curtmetratge.

Tot i que Emmanuel Lubezki té una àmplia filmografia, la intenció del treball no és analitzar-la tota, sinó que es limita a una anàlisi i investigació segons una metodologia plantejada i aplicada, per tal de seleccionar aquelles pel·lícules que el mateix director considera que són amb les que més ha après i evolucionat el seu estil, i les quals tinguin unes característiques més viables per aplicar i treballar en el curtmetratge.

De la mateixa manera també s'ha treballat en una metodologia on es plasma el procediment emprès durant les diferents fases que conformen la creació del producte final, és a dir, les fases de preproducció, producció i postproducció.

A manera de tancament, es fa una anàlisi dels resultats aconseguits tenint en compte amb detall el treball realitzat a cada fase, és a dir, s'obté un recull del conjunt de valoracions i resolucions obtingudes al llarg del projecte. Amb aquests resultats es procedeix a una discussió en profunditat on es valora l'assoliment dels objectius plantejats inicialment i l'adequació d'aquests.

Per últim, la finalitat del projecte és apropar al lector i donar a conèixer la figura del *DoP* que s'estudiarà, i conèixer el treball conjunt amb els directors que ha treballat per observar com han influït en l'evolució del seu estil. A través de la investigació teòrica i analítica de la seva filmografia més destacada, es vol detectar els patrons més recurrents i tècniques utilitzades per veure i analitzar el seu propi estil. I així poder realitzar el producte plantejat, basat en la direcció de fotografia d'Emmanuel Lubezki a les pel·lícules de Malick.

2 Definició dels objectius i abast

2.1 Objectius i hipòtesis

2.1.1 Objectius principals

Per a l'elaboració d'aquest treball acadèmic s'ha plantejat el següent objectiu principal, el qual serà el punt de referència per tal d'anar elaborant el projecte:

- Realitzar un curtmetratge inspirat en l'estil visual de la fotografia cinematogràfica d'Emmanuel Lubezki a les pel·lícules amb el director Terrence Malick.

Posteriorment s'avaluarà si la diferencia de pressupost i recursos afecten molt en el resultat final, i així donar resposta a si la hipòtesi plantejada és vàlida o no:

- L'estil visual de Lubezki es pot recrear amb baix pressupost i recursos limitats.

Per tant, durant l'elaboració del producte aplicat, es pretén aplicar de forma directa l'estil del Nou Naturalisme amb el qual classifiquen el seu estil, en què s'analitzarà durant el treball alhora que s'aprenen i es desenvolupen les tasques pròpies de la figura del *DoP*.

Per tal d'aconseguir-ho es vol investigar en la direcció de fotografia del *DoP* escollit amb la finalitat de conèixer el seu estil i aprendre les diferents tècniques amb les quals treballa.

2.1.2 Objectius secundaris

A través de l'estudi del *DoP*, que s'ha elaborat durant el treball del marc conceptual i de referents sobre les obres d'Emmanuel Lubezki, ha permès generar diverses finalitats que queden en un segon pla pel que fa a la rellevància que se'ls hi ha donat en aquest cas.

- Conèixer com han influenciat els directors amb els quals ha treballat Emmanuel Lubezki, en l'evolució de la seva trajectòria cinematogràfica i el seu estil visual.
- Analitzar si hi ha un canvi molt notable entre l'abans i el després d'Emmanuel Lubezki al treballar amb Terrence Malick. I poder veure si els aspectes que ha après amb ell els ha portat més enllà, amb altres directors.

- Investigar les tècniques utilitzades pel tractament i domini de la llum natural en la cinematografia i així conèixer la forma de treballar i el que es vol explicar, suggerir i provocar segons les intencions plasmades a la pel·lícula.
- Conèixer el que implica el rol d'un *DoP*, i poder aplicar les tasques pròpies al producte audiovisual.
- Analitzar la direcció de fotografia cinematogràfica de les obres d'Emmanuel Lubezki per conèixer tant les característiques tècniques i estètiques, com les tendències d'estil que més el caracteritzen.

Això genera un altre objectiu principal en relació amb el producte aplicat, que és el següent:

- Aplicar els resultats, en la mesura del possible, en el producte final, el qual s'orienta a partir de la forma i estil del concepte del Nou Naturalisme.

2.2 Abast

El curtmetratge està plantejat com un assaig, el qual es penjarà a diverses xarxes socials perquè altres usuaris puguin consultar-ho, sent d'ajuda en futures investigacions i anàlisis de la direcció de fotografia. La intenció no és la distribució de forma massiva, ja que és un producte de recerca audiovisual on es mostren els resultats obtinguts en un producte final marcat per uns objectius.

3 Marc conceptual

A continuació, s'exposa una aproximació teòrica dels conceptes fonamentals relacionats amb l'estil visual i la direcció de fotografia cinematogràfica, que formen les bases d'aquest projecte. Aquests es treballen en forma de piràmide invertida, on es comença amb els aspectes més genèrics referents al tema, fins a arribar als més específics.

Aquest procés d'investigació serà necessari per conèixer en profunditat la terminologia de la direcció de fotografia, així com el que implica el rol i els elements tècnics que ha de conèixer un *DoP* (o *cinematographer* en el context anglosaxó) per crear la imatge cinematogràfica. Per últim i més específic, és important parlar de la il·luminació natural i el concepte del naturalisme per poder aprofundir posteriorment en la direcció de fotografia d'Emmanuel Lubezki.

3.1 La direcció de fotografia

Com introdueix Blain Brown al seu llibre *Cinematography Theory and Practice* (2012):

El terme direcció de fotografia prové del grec que significa “escriure amb moviment”. [...] la direcció de fotografia és més que el simple fet de “fotografiar”. És el procés d'agafar idees, paraules, accions, subtext emocional, to i totes les altres formes de comunicació no verbal i representar-les en termes visuals (p. 2).

És a dir, que aquest procés es compon d'un conjunt de mètodes i tècniques que s'utilitzen per afegir significat i subtext de forma visual al contingut d'una pel·lícula. Per tant, és quelcom elaborat i preparat per tal de transmetre un missatge concret, on són de gran importància les eines, tècniques i variacions a l'hora de construir la imatge cinematogràfica, i això com apunta Brown, és el centre de la simbiosi del *DoP* i del director (Brown, 2012, p. 2).

Per tal de seguir aprofundint en el concepte de la direcció de fotografia, s'han de tenir clars diferents temes complementaris a aquest camp. Centrant l'atenció a explicar quin és el treball del *DoP* en el cinema, en aquest cas es parlarà dels temes que s'han acabat plantejant seguint la metodologia de la investigació. Aquests són el rol del *DoP*, l'equip de fotografia i la relació del *DoP* amb el director.

Aquest primer apartat de la investigació serà d'utilitat per portar a terme l'objectiu del treball acadèmic, el qual es treballarà posteriorment amb relació a les funcions i responsabilitats que té un *DoP*, així com els elements tècnics que ha de tenir en compte al moment de construir la imatge cinematogràfica, per tal de donar un estil concret al film.

3.1.1 El rol del director de fotografia i les seves responsabilitats

A l'entrevista realitzada per Jon Fauer (2008, p. 17-18), Gordon Willis, *DoP* que pertany a la *American Society of Cinematographers* (ASC), que ha realitzat la fotografia de pel·lícules com la trilogia de *El Padrino* de Coppola (1972; 1974; 1990) defineix que la feina és transportar la paraula escrita a la narració visual, ser “un psiquiatre visual, que pinta imatges a la foscor”. Ho aprofundeix explicant que les decisions que pren un o una *DoP* a l'hora de realitzar la fotografia influeixen directament en el que l'espectador entén i veu, fent així que aquest pensi i entengui la pel·lícula de la manera que li interessa al director. Per tant, els fa anar d'un lloc a un altre a través de la pel·lícula, dirigint la mirada del públic cap a on interressi.

En definitiva, tal com remarquen al llibre *American Cinematographer Manual* de l'ASC (2013), en col·laboració amb el director i els altres membres que formen part de l'equip, el *DoP* és l'encarregat d'executar l'aspecte visual de la pel·lícula per tal d'explicar la història i dissenyar el *look* de la manera més fidel a les intencions del director, alhora que ajuda a mantenir la producció en el pressupost i el calendari previstos. Per tal de realitzar això, aquest ha de prendre un seguit de decisions tant artístiques com tècniques relacionades amb la imatge d'una pel·lícula, que influiran en el significat del film i afegiran una estructura i matisos a l'estil visual. Per la qual cosa “requereixen de sensibilitat artística, habilitats organitzatives excepcionals, capacitats per dominar tecnologies complexes en constant evolució i un talent especial per col·laborar i comunicar-se eficaçment” (p. 2 i 48).

Una de les capacitats més importants dels *DoP* és observar l'entorn, veure la llum i recordar-la, ja que això ajudarà a la seva tasca final de contribuir en el caràcter visual del film. El fet d'arxivar-la a la memòria li servirà pe al moment que hagi d'il·luminar una situació similar (Malkiewicz, 1986, p.1).

3.1.2 Funcions del departament de fotografia

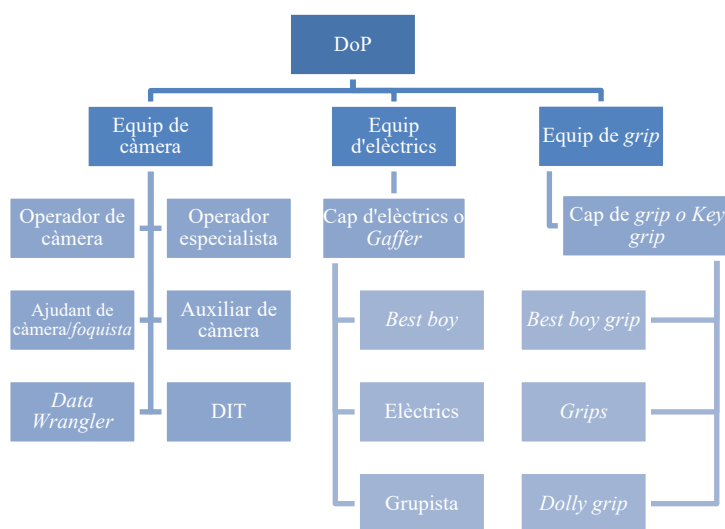
Per fer la fotografia d'una pel·lícula es necessita un nombrós equip de persones qualificades i amb experiència. L'equip està format per diferents departaments amb diverses funcions cadascun, on participen tècnics i artistes coordinats pel *DoP* (Alton, 1995, p. 1).

John Alton al seu llibre *Painting with Light* (1995) fa la similitud de la direcció de fotografia amb la direcció d'un concert:

La fotografia d'una pel·lícula no es diferencia d'un concert. Cada instrument és important per si sol, però cal un conductor per coordinar-los tots, i això s'aconsegueix gràcies als esforços del director de fotografia, o del primer home de càmera (p. 1).

Per tant, el *DoP* no és l'única persona encarregada que participa en la creació de la imatge cinematogràfica, sinó que aquesta es crea gràcies al treball de l'equip de producció de la pel·lícula, els quals prenen decisions artístiques i tècniques per tal de realitzar la imatge plantejada pel director pel que fa als aspectes com la llum, color i tècnica.

Com assenyala Brown (2012, p. 291-303) i com es mostra al següent diagrama (vegeu taula 3.1), el *DoP* treballa principalment amb tres grups de tècnics que formen part de l'equip i que ha de coordinar per tal d'aconseguir el resultat final que demana el director. Aquests grups són l'equip de càmera, el d'elèctrics i per últim, l'equip de *grip*.



Taula. 3.1 Diagrama de l'equip del director de fotografia. Font: Elaboració pròpia. (2020).

Andrew Lazlo explica al seu llibre *Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography* (2000, p. 50-51), que l'equip de càmera normalment està format pel *DoP*, l'operador de càmera (que en moltes ocasions és el mateix *DoP*), el primer ajudant del càmera, i l'auxiliar de càmera. El *DoP* s'encarrega completament del disseny i execució de la fotografia, i els altres membres treballen sota la seva direcció. Els quals enumera i explica de la següent forma:

- L'operador de càmera entre altres tasques, s'encarrega de manipular la càmera, realitzar l'enquadrament i els moviments de càmera durant les gravacions dels plans, sempre sota les indicacions de direcció.
- El primer ajudant del càmera, és l'encarregat de reunir i provar tot l'equip de càmera abans del rodatge, assegurant-se prèviament que l'equip estigui a l'abast i que funcioni correctament. Aquesta també es coneix com a *foquista*, ja que durant la producció, la seva principal preocupació és mantenir les fotografies enfocades com se li indica, i d'elegir els paràmetres que es faran servir per gravar.
- Pel que fa a l'auxiliar de càmera o segon assistent de càmera, Brown (2012, p. 291-294) explica que és l'encarregat de canviar i portar els objectius i accessoris per a la càmera. També porta el control de la claqueta anotant els canvis que es fan a la càmera.

Cal destacar també la figura del DIT o tècnic d'imatge digital, que en moltes produccions forma part de l'equip. Aquest, Brown (2012, p. 294) el descriu com el tècnic encarregat del maneig dels menús per tal d'optimitzar el seu funcionament i l'exposició, executant i organitzant tots els ajustaments de la càmera segons les instruccions del *DoP*. També crea i aplica *LUT's* a les imatges que es veuen al set i si és necessari fa una petita edició de color de les imatges al moment. S'encarrega també de bolcar el material enregistrat durant el dia. En grans produccions és una feina molt important, però en produccions petites no és tan necessari i se sol prescindir per qüestions pressupostàries.

Per altra banda, tal com es detalla a la *Guía esencial de referencia para cineastas* de Kodak (2007, p. 90) es troba l'equip d'il·luminació, que són els encarregats de la il·luminació elèctrica. Aquest departament està format pel cap del departament anomenat *Gaffer*, el seu ajudant anomenat *Best boy*, els elèctrics i en alguns casos, el grupista, explicats a continuació:

- El *Gaffer* és l'encarregat de dirigir aquest equip, responsable de la il·luminació i els temes elèctrics durant el rodatge. És la mà dreta del *DoP* que compleix les seves indicacions.
- El *best boy*, és l'encarregat de demanar tot el material elèctric necessari i supervisar als elèctrics.
- El grup d'elèctrics consta de tècnics que instal·len, manegen i mantenen la il·luminació. El seu treball consisteix a posar les llums i dirigir-les, encendre-les o apagar-les, canviar la intensitat... tal com ordena el *Gaffer*.
- El grupista és l'encarregat de preparar i manejar el grup electrogen o generador, una màquina que converteix energia mecànica en elèctrica.

Per últim, tal com s'explica al llibre *Set Lighting Technician's Handbook* (Box, 2010, p. 6-7), es troba l'equip de *grip* o de maquinistes. Aquests manegen l'equip d'il·luminació que no sigui elèctric, com pot ser: les teles de seda, banderes, estructures de suport, vies, grues, etc. Normalment l'equip està format per un cap del departament anomenat *Key grip*, el seu ajudant o *best boy grip*, el *dolly grip* i els tècnics anomenats *grips*.

- El *Key grip* s'encarrega de supervisar als *grips* igual que un *Gaffer* supervisa als elèctrics, durant la col·locació dels elements.
- El *best boy grip* s'encarrega de seguir les seves ordres i ajudar-lo directament i coordinar l'equip de *grips* igual que fa el *best boy* elèctric.
- El *dolly grip* s'encarrega d'operar les plataformes mòbils per les càmeres, és a dir els sistemes especials d'estabilització de la imatge, com la *dolly* i les grues. Té la funció de col·locar la càmera a la maquinària que s'utilitzarà i realitzar els moviments que el *DoP* desitja.
- Els *grips* són els tècnics que munten i instal·len els equips d'il·luminació que no sigui elèctrica com s'ha explicat anteriorment, i els suports per les càmeres quan es col·loquen a llocs inusuals, com al capó d'un cotxe.

3.1.3 Relació del director de fotografia i el director

Tot i que el *DoP* també es relaciona amb altres rols durant la producció, cal destacar la seva relació amb la del director al moment de la creació d'una pel·lícula.

El *DoP* és qui té més relació amb el director i amb qui s'ha de comunicar per supervisar i donar el vistiplau dels aspectes lumínics, cromàtics i de composició de l'escena (Kodak, 2007, p. 83). Aquests mantenen una relació simbiòtica, ja que el *DoP* participa durant tota la producció de la pel·lícula en constant col·laboració amb el director. En aquesta, el *DoP* adopta la visió del director i utilitza el seu talent visual i el seu coneixement tècnic per transmetre en imatges les seves idees (Malkiewicz, 1986, p. 2).

Per tant, aquest tracte és clau, ja que per tal que el *DoP* pugui fer la seva tasca, el director ha de saber comunicar-li exactament les seves intencions, perquè així el *DoP* les pugui transmetre visualment.

Néstor Almendros descriu al seu llibre *Días de una cámara* (1996, p. 11), que les funcions d'un *DoP* varien molt d'una pel·lícula a l'altra i que no es poden definir d'una manera exacta. Posa èmfasi en el fet que un *DoP* no ha d'oblidar que està allà per ajudar al director, procurant entendre en primer lloc el seu estil sense tractar d'imposar el propi, intentant no fer "la seva" pel·lícula, sinó la del director. Ser, al cap i a la fi, un complement del director per tal d'assolir el resultat que aquest planteja.

3.2 Elements que formen una imatge cinematogràfica: Òptiques i formats

Per tal de crear l'ambient, la situació i l'estil visual adequat per a cada pla, el *DoP* utilitza els seus coneixements sobre diferents elements amb els quals treballa i que afecten directament en el significat de cada escena. Alguns d'aquests elements són, la il·luminació, el color, els objectius, les càmeres i les emulsions fotogràfiques. D'aquesta manera segons les seves decisions respecte a les eines que utilitzi i de quina manera ho fa, arribarà a transmetre les emocions que el director desitja (Kodak, 2007, p. 83).

John Bailey a l'entrevista realitzada per David E. Williams al blog de l'ASC (2020), assenyala que la base del coneixement inclou diferents elements i apunta que la feina és narrar històries amb la càmera i que per tant, per poder transmetre la visió del director és important tenir un coneixement de les seves eines i el seu potencial. És a dir, tenir una comprensió ferma dels conceptes bàsics i de les possibilitats per a realitzar-ho. Ja que el fet de conèixer els elements que formen aquest art, ajudarà al director a assolir els seus objectius.

Per tant, és important que un *DoP* tingui un gran coneixement sobre aquests diferents aspectes tècnics respecte a la imatge. Com és la selecció de la càmera, el format, les emulsions i tècniques, els objectius i les plataformes per a càmeres en moviment; com grues o *Dollies* (ASC, 2013, p. 48). Per això, durant aquest capítol s'aprofundeix en algunes d'aquestes eines cinematogràfiques que s'utilitzen per a narrar visualment una història. Es centra l'atenció en dos elements anteriorment esmentats: les òptiques i els formats cinematogràfics. On s'expliquen els diferents tipus i característiques més tècniques i com cada elecció pot influir narrativament a la imatge cinematogràfica.

3.2.1 Les òptiques cinematogràfiques

Mercado (2020, p. 17) explica al llibre *La visión del cineasta. El lenguaje de las ópticas*, que les òptiques cinematogràfiques són un conjunt de lents o elements que combinats de diferent manera donen diferents distàncies focals, i per tant, diferents angles de visió. Bàsicament aquestes solament tenen una funció: desviar la llum que arriba a la càmera per capturar una imatge, la qual es projecta directament al suport amb què es treballa, ja sigui sensor, quan es treballa amb digital, o pel·lícula, quan es treballa en analògic.

Però l'autor explica que aquestes poden fer molt més que això, tenen el poder de produir imatges expressives, eloqüents i memorables que fan sentir i pensar, sent una eina molt poderosa pel que fa a la narració visual. Però aquest nivell d'expressivitat cinematogràfica requereix comprendre com les propietats òptiques de les lents complementen els aspectes visuals d'una presa (composició, il·luminació, profunditat de camp, exposició i ús del color, entre altres). Quan tots aquests factors es tenen en compte, les òptiques poden transmetre pràcticament qualsevol matís de comportament, sentiment, estat psicològic, context, estat d'ànim, to, atmosfera o concepte abstracte que es vulgui. Aquest mètode és el que es podria considerar la sintaxi del "llenguatge de les òptiques" tal com s'utilitza a la realització cinematogràfica, cosa que permet alliberar tot el seu poder expressiu.

Per aquest motiu, durant aquest capítol s'aprofundirà en els diferents tipus d'òptiques que hi ha i les seves característiques tècniques. D'aquesta manera poder comprendre prèviament els factors tècnics que com s'ha comentat, s'han de tenir en compte i conèixer per poder saber com transmetre el que es vol expressar.

3.2.1.1 Aspectes tècnics

Com s'ha comentat, totes les òptiques o objectius dissenyats per fotografia i cinema estan compostes per una gran varietat de lents, de diferents formes, gruixos, mesures, materials i recobriments, agrupades dins del cos de l'òptica.

Mercado (2020, p. 31-32), explica que la distància focal, també anomenada longitud focal, és la mesura expressada en mil·límetres (mm) que defineix la distància entre el centre òptic d'una lent o punt nodal (punt on s'inverteix la imatge) i el punt focal (el pla de la imatge, on es troba l'element fotosensible on es forma la imatge). La figura 3.2.1.1 mostra el centre òptic de la lent, que la seva ubicació depèn del disseny de cada òptica, que inverteix la imatge en el sensor de la càmera, aquest és el punt focal. La distància entre el sensor i el centre òptic de la lent, mesurada en mil·límetres, constitueix la distància focal, la qual determina l'angle de visió. Aquest últim, és la magnitud expressada en graus ($^{\circ}$) que determina la part de l'escena que queda capturada a la pel·lícula o sensor.

La distància focal influeix molt en l'estil i la percepció de la imatge. La forma més comuna de classificar les òptiques es basa en la seva distància focal: Normal, gran angular i teleobjectiu.

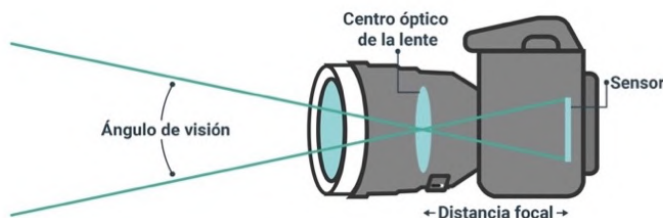


Fig. 3.2.1.1 Representació de l'angle de visió amb relació a la distància focal de la lent. Font Zafra, D a *Capture the Atlas*. (2020).

Les òptiques normals són les que mostren la perspectiva de forma aproximada a com veu el món l'ull humà. Les distàncies focals normals varien segons el format en què es realitza la presa. Per exemple, en el cas d'utilitzar una òptica de 50 mm amb el format del sensor de *Super 16mm*, crearà la sensació d'estar més a prop del normal, mentre que en l'utilitzar aquesta mateixa òptica amb un format complet com el *full frame*, la imatge es veurà més allunyada.

És per tant, que aquesta classificació on es diferencien els diferents tipus d'òptiques, depèn del format amb què es treballi, per aquest motiu tal com es mostra a la següent figura (vegeu figura 3.2.1.2), en formats més reduïts com el *Super 16 mm*, la visió més aproximada a l'ull humà s'aconsegueix amb una òptica de distància focal de 25 mm, i en canvi, en formats més grans com el *full frame*, la visió normal vindria a ser amb una òptica de distància focal de 75 mm.

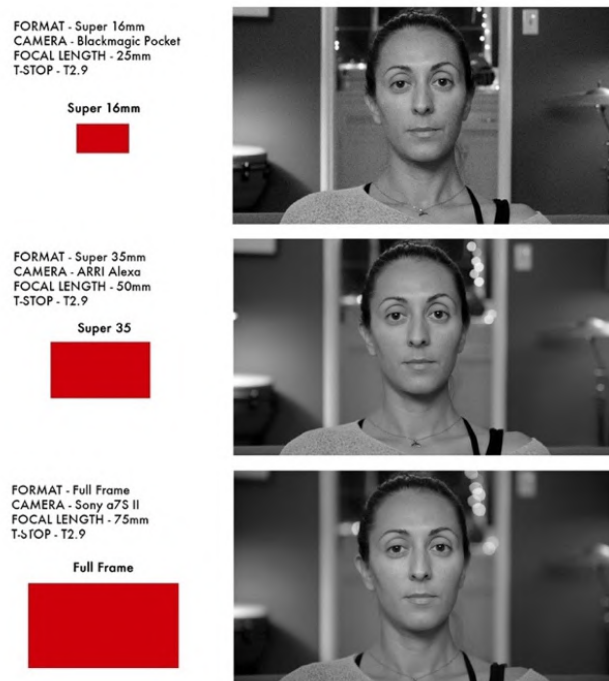


Fig. 3.2.1.2 Representació de la relació de perspectiva entre el format i l'òptica cinematogràfica. Font: Mark LaFleur a *ShareGrid*. (2020).

Els objectius gran angular, tenen una distància focal més curta que els normals. Aquestes permeten capturar més elements que les normals, perquè tenen un angle de visió més ample i mostren una perspectiva estesa al llarg de l'eix z que exagera les distàncies relatives entre els subjectes, fent semblar que estan més allunyats del que realment estan.

Els teleobjectius tenen una distància focal més llarga que els normals. Aquests objectius tenen un angle de visió més reduït, per això capturen menys elements de l'escena que els normals. A més, mostren una perspectiva comprimida al llarg de l'eix z, fent els subjectes semblin més propers entre si que en la realitat.

La distància focal i la distorsió facial estan interrelacionades entre si, a causa de la distància requerida per enquadrar a un subjecte a conseqüència del gran augment. És a dir, si per exemple s'està fent un primer pla i es treballa amb una òptica gran angular, aquestes en tenir un ampli camp de visió, obliga a col·locar la càmera molt a prop del subjecte per tal d'omplir l'enquadrament per fer el primer pla, i a aquesta curta distància la distorsió de la perspectiva òptica i a l'eix z, interactuen per distorsionar els trets facials.

Pel que fa a la profunditat de camp, es podria dir que és la distància de davant i darrere del punt enfocat que apareix amb nitidesa a la imatge. És un rang que es pot manipular perquè sigui més o menys profund, amb paràmetres com la distància focal, l'obertura del diafragma, la distància de la càmera al subjecte i la mida del format, la qual és una eina essencial per explicar històries. Respecte a les òptiques gran angular, tenen una gran profunditat de camp, fent que quasi tot el pla es vegi enfocat. En canvi, els teleobjectius tenen molt poca profunditat de camp, on es pot diferenciar clarament el subjecte del fons, desenfocant aquest últim.

Les lents poden ser esfèriques i anamòrfiques. Les primeres obtenen una imatge proporcional a l'escena real, en canvi les anamòrfiques, tenen un element frontal especial que comprimeixen la imatge al llarg de l'eix x, això permet capturar un camp de visió més ampli amb un format de pel·lícula tradicional (o sensor digital equivalent), és a dir 1,37:1, que s'explicarà a continuació. Durant el procés de postproducció, es descomprimeix la imatge per produir una relació d'aspecte coneguda com a "pantalla panoràmica", de 2,39:1. Aquestes produeixen una profunditat de camp menor pel mateix augment, i en general són més lentes, cosa que fa difícil treballar amb elles en condicions de poca llum.

Aquestes, més enllà de la relació d'aspecte, produeixen imatges amb un aspecte distintiu que molts cineastes consideren atractiu. Els *flares* (un tipus de centelleig que es produeix quan els rajos de llum incideixen a l'objectiu) i el *bokeh* (el desenfocament del fons) que produeixen aquest tipus d'òptiques es diferencien clarament de la resta. En el cas del primer efecte (vegeu figura 3.2.1.3), aquests normalment es presenten amb una prima franja horitzontal en la major part del marc, generalment de color blavós. I en el cas del segon efecte (vegeu figura 3.2.1.4), els punts de llum es presenten com ovals verticals, com a la fotografia de l'esquerra, en lloc dels cercles perfectes que produeixen les òptiques convencionals, com a la fotografia de la dreta (vegeu figura 3.2.1.5).



Fig. 3.2.1.3 Exemple de *lens flare* d'un fotograma de la pel·lícula de *Logan's Run* (Anderson, 1976). Font: MGM. (1976).



Fig. 3.2.1.4 i Fig. 3.2.1.5 Exemple de bokeh en anamòrfic (fig. esquerra) i esfèric (fig. dreta):
Font: F. Filkovic. Extret de: Vid-Atlantic.com. (s.d).

3.2.2 Tipus de formats cinematogràfics

Pel que fa al procediment de la captació i enregistrament de la imatge cinematogràfica, tal com es mostra a la següent figura (vegeu figura 3.2.2.1), un cop que la llum travessa la lent es forma una imatge en el pla de la pel·lícula, que serà enregistrada amb el suport amb què es treballi, sigui en fotoquímic (pel·lícula) o en digital (sensor). És per tant, que el suport amb què es treballi i el format d'aquest, influiran molt al resultat de la imatge final.

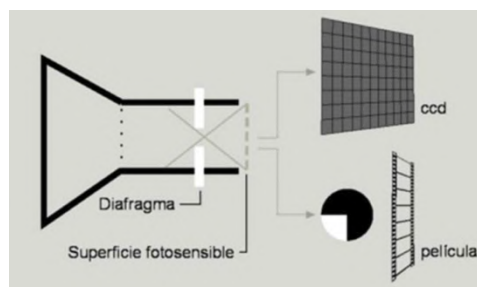


Fig. 3.2.2.1 Formació de la imatge en diferents suports. Font: Armenteros, M (2011).

Per tant, un aspecte a destacar en la captació d'imatges és el format amb el qual es treballa. El format cinematogràfic, tal com expliquen a la guia de Kodak (2007, p. 36), es refereix a l'ample de la pel·lícula. Doncs, aquest és un terme utilitzat en fotoquímic que es refereix a les dimensions de la superfície utilitzada per enregistrar les imatges, és a dir l'amplada total incloent les perforacions, la banda del so i la part de la imatge, i aquest està representat amb el total de mil·límetres del negatiu utilitzat. Tot i això, quan es treballa amb digital, aquest format té a veure amb les dimensions del sensor amb què s'enregistra la imatge, i tal com s'ha comentat durant l'apartat anterior (3.2.1.1: *Aspectes tècnics*), la classificació de les òptiques cinematogràfiques en relació amb la seva distància focal, depenen del format del sensor o de la pel·lícula amb què es treballa.

El format d'imatge d'una pel·lícula descriu únicament la relació d'aspecte de la imatge. Aquesta relació d'aspecte és la proporció entre l'ample i l'alt d'una imatge. Un exemple més clar que afegeix la guia de Kodak (2007) és el següent: “Una imatge que sigui dos cops més ample que alta, té una relació d'aspecte de 2:1”. Així doncs, el fet de la relació d'aspecte és independent a l'ample de la pel·lícula (p. 36). I en el cas de treballar amb digital, els formats fan referència a la mesura final de la imatge pel que fa a la resolució espacial, és a dir als números de píxels que conformen l'altura i l'amplada de la imatge.

Generalment s'utilitzen quatre formats diferents, tal com es mostra a la següent figura (vegeu figura 3.2.2.2): *Super 8*, 16 mm, 35 mm i 65 mm. On destaca el format de 35 mm, que és el més popular i utilitzat a la indústria cinematogràfica. També cal destacar que com més gran sigui el format, més qualitat d'imatge es pot obtenir, i de la mateixa manera passa amb digital, com el format del sensor sigui més gran, com el *full frame*, s'obtidran imatges amb més qualitat.

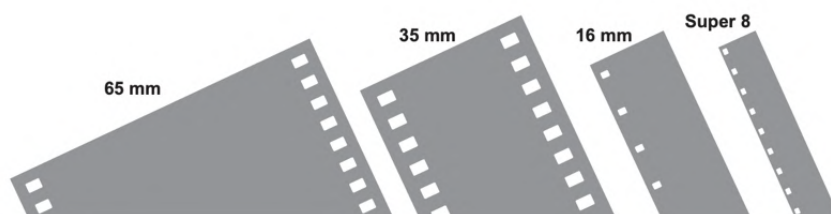


Fig. 3.2.2.2 Exemple dels diferents tipus de formats de pel·lícula (65 mm, 35 mm, 16 mm, *Super 8*). Font: Kodak. (2007)

Existeixen molts més tipus de formats de pel·lícula, els quals no són rellevants destacar, ja que el que és important per aquest treball és comprendre que existeixen diferents tipus i que la diferència principal són les seves dimensions.

3.3 La il·luminació en el cinema

Pel que fa als elements artístics per a la creació d'una imatge cinematogràfica, cal destacar la llum com a principal element que un *DoP* ha de tenir present. La qual influeix directament en el *look* de la pel·lícula i té la capacitat de generar diferents emocions a l'espectador.

La il·luminació és fonamental en el cinema. Aquesta, és una eina clau per a l'expressió artística que es vol donar a una escena en el moment de crear un estat d'ànim visual i una atmosfera determinada. A més, aquesta dona continuïtat als diferents plans d'una seqüència. És un art que requereix uns coneixements tècnics de la pel·lícula, aparells d'il·luminació, filtres de color i difusió, així com comprendre els conceptes subjacents d'exposició, teoria del color i òptica (Kodak, 2007, p. 133).

Així doncs, no hi ha una manera "correcte" d'il·luminar una escena, ja que aquesta té permutacions i variacions gairebé infinites, que canvien depenent de les intencions del *DoP*. Per això, és important intentar identificar la finalitat i les capacitats que aquesta eina pot oferir (Brown, 2012, p. 104)

Malkiewicz a la introducció del seu llibre *Film Lighting* (1986), destaca que la llum realçarà o disminuirà l'esforç de totes les persones que creen els decorats, els vestits i el maquillatge. Per tant, cada pas del procés cinematogràfic afectarà la configuració de la il·luminació, ja que cada moment influirà de diferent manera als elements que apareixen en pla. Afegeix que "el cinema és un art col·laboratiu i que seria enganyós insistir que el *DoP* és totalment responsable del caràcter visual de la imatge" (p. 1).

La il·luminació és l'essència de la direcció de fotografia i un aspecte clau per donar el significat desitjat. Aquesta eina ajuda a configurar l'escena, situant-la en l'espai i el temps. Les propietats de la llum, com la direcció, la qualitat i les fonts que implica, són part del que fa que una escena sigui convincent (Box, 2010, p. 92). Per això, a continuació s'explicaran les diferents propietats d'una font de llum i les seves diferents utilitats que pot aportar a l'escena.

3.3.1 Propietats i utilitats de la llum

En primer lloc, és important conèixer la naturalesa o origen d'aquesta, ja que pot ser natural o artificial. Quan es parla de la llum natural fa referència a la llum provinent del sol, de la lluna, del cel, etc. Aquesta és una llum canviant i per tant no és controlable directament, ja que canvia de posició, intensitat, temperatura de color... depenent de factors com l'hora, el dia o l'estació de l'any. En canvi, la llum artificial és la que es crea a partir de projectors i reflectors, ja siguin espelmes, llumins, fanals, focus, etc. Aquesta és una font de llum infinita, interrompuda i controlable, en tots els seus aspectes: intensitat, direcció, qualitat i color, creant així diferents atmosferes d'una pel·lícula (Alton, 1995, p. 31).

La il·luminació es pot descriure en molts aspectes diferents, però Kodak (2007) esmenta que “el 99,9% de totes les llums es poden descriure en funció de les seves propietats i utilitat” (p. 137). Per tant, és important explicar el significat de les propietats de la il·luminació i les utilitats que aquestes ofereixen:

Partint de l'observació, és important conèixer i saber com cada moment afecta d'una manera o altra a l'escena. Malkiewicz (1986, p. 2) explica que la llum pot caure sobre l'escena de diverses maneres creant així diferents estats d'ànims. Però coneixent això, la tasca del *DoP* és triar el tipus d'il·luminació que millor ajudarà a explicar la història, modificant així unes característiques, com l'angle de la llum, la intensitat, la qualitat (dura o suau) i el color. Tanmateix destaca que és important tenir present que les zones fosques i les ombres tenen el mateix valor. Més d'un *DoP* assenyala que el que no es veu és igualment d'important que el que es veu, i com diu l'autor, la llum hi és per dirigir l'atenció de l'espectador, la foscor per estimular la seva imaginació.

Per tant, aquestes característiques són les propietats de la llum. Qualsevol font d'il·luminació es pot descriure segons quatre propietats úniques, les quals afectaran el significat que se li vulgui donar a l'escena, tant emocionalment com estètica. Tal com expliquen a la guia de Kodak (2007, p. 137), aquestes són la intensitat, el color, la qualitat i la direcció o angle, que s'aprofundiran a continuació:

- La intensitat fa referència a la quantitat de llum generada, la qual pot variar des d'intensa (llum de sol) a tènue (llum d'un llumí).

- Pel que fa al color, qualsevol font de llum presenta una temperatura de color diferent. És a dir, aquesta té un equilibri de color o tendència que depèn de la seva font, ja sigui la llum del dia, d'una bombeta tungstè, d'un fluorescent, etc. Aquesta temperatura és un paràmetre per classificar la llum blanca mitjançant graus *Kelvin*. Hi ha dos estàndards habituals, el balanç de la llum diürna (5500K) i el balanç de tungstè (3200K), però és possible altres balanços ja sigui mitjançant una carta de grisos, una carta d'ajust de colors o bé mitjançant un equilibri de blancs a una targeta neutral. El control del color és important també en l'estat d'ànim i el to d'una escena. A la següent figura es detalla el rang de temperatura de color que l'ull humà pot captar expressat en graus *Kelvin* (vegeu figura 3.3.1.1).

Aquest concepte és rellevant pel treball, perquè és el que es podrà treballar de forma més clara durant el rodatge del curtmetratge, tot i que també s'han de tenir en compte les relacions que s'estableixen amb vestuari, direcció artística, entre altres, per general diferents tipus de relacions de color en la posada en escena.



Fig. 3.3.1.1 Temperatura de color de la llum expressada en graus Kelvin (K). Font: Noriega.

R. De la web: Falco Films. (s.d).

- Quan es parla de la qualitat de la llum s'entén com el tipus de llum, si és suau (llum difusa) o dura (llum dirigida).
- L'angle o direcció de la font de llum en relació amb el subjecte, afectarà la intensitat i a la qualitat.

A part de descriure la llum segons les seves propietats, aquesta també es pot descriure segons la seva funció. Això està relacionat amb l'esquema d'il·luminació de tres punts. Aquesta és una tècnica d'il·luminació bàsica que s'acostuma a utilitzar en personatges. A la guia de Kodak expliquen que consisteix a il·luminar el subjecte o objecte amb tres punts de llum que són: la

llum principal, una de farciment i un contrallum, tal com es pot observar a les tres primeres fotografies de la figura 3.3.1.2, els quals consisteixen en:

- La llum principal o de modelatge (o *Key light*) és normalment la il·luminació més important d'una escena. Il·luminant així el costat principal, que és la part del subjecte que està més a prop de la llum.
- La llum de farciment (o *Fill light*) és la font que il·lumina les zones d'ombres. La finalitat tècnica d'aquesta il·luminació és reduir el contrast.
- El contrallum (o *Back light*) és una font de llum dissenyada per separar visualment al subjecte del fons, també és útil per realçar la sensació de profunditat i destacar color i textura del cabell del subjecte. En molts casos també s'anomena llum de separació o de cabell.

A part de l'esquema d'il·luminació bàsic de tres punts de llum, existeix també la tècnica d'il·luminació a quatre punts (vegeu figura 3.3.1.3). Aquesta tècnica utilitza les llums anteriorment explicades i afegeix una llum de fons (o *Background light*). Aquesta consisteix a il·luminar el fons, afegint així profunditat i separació entre els elements de l'escena (Holshevnikoff, 2016). Aquesta tècnica es pot observar millor a l'última fotografia de la composició que mostra els quatre punts d'il·luminació a un subjecte (vegeu figura 3.3.1.2).



Fig. 3.3.1.2 Fotografies on es mostren els quatre punts de llum bàsics. Font: Holshevnikoff, B. (2016).

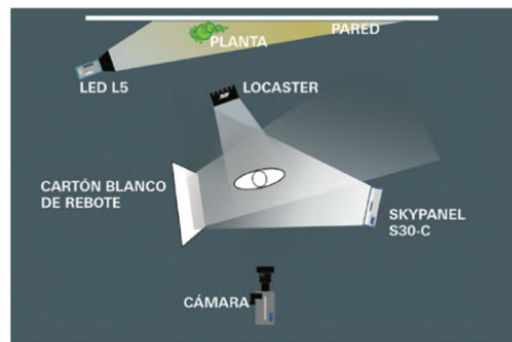


Fig. 3.3.1.3 Esquema de planta dels quatre punts d'il·luminació. Font: Holshevnikoff, B. (2016).

Respecte a l'esquema de planta que representa els quatre punts d'il·luminació bàsics anteriorment explicats, el qual es mostra a la figura 3.3.1.3, aquest correspon a l'esquema de llums utilitzat per realitzar les fotografies anteriors mostrades (vegeu figura 3.3.1.2). En aquest es pot observar que la llum principal és la llum més potent del pla creada per un *Skypanel*, la de farciment està creada a partir del rebot de llum ja existent, gràcies a l'ús d'un cartó blanc, més comunament anomenat *porax*.

3.3.2 La il·luminació natural

Com explica Brown (2012), pel que fa a la il·luminació natural aquesta fa referència al terme de "llum disponible", que en general significa "treballar amb la il·luminació existent a la ubicació" (p. 118).

Les tècniques d'il·luminació de pel·lícules naturals es defineixen per utilitzar la llum que està disponible a la localització triada. Quan es treballa amb aquesta llum s'han de tenir en compte molts factors que influiran en el significat de l'obra, ja que no es pot tractar d'igual manera que la llum artificial, la qual pots controlar en tots els seus aspectes.

És important, com detalla Brown (2012), tenir present el següent:

Les condicions de la llum del dia són molt variades des d'un punt de vista fotogràfic i es basen en les condicions atmosfèriques locals, la ubicació a la terra, l'altitud, l'època de l'any, l'hora del dia i la quantitat de contaminants atmosfèrics que hi pot haver (p. 612).

Almendros (1996, p. 102), destaca que treballar amb aquesta tècnica d'il·luminació conté aspectes positius apreciats. A part de la bellesa d'aquesta llum, assenyala que els actors treballaran millor, sense la fatiga que produeix la llum excessiva i la calor dels focus. També destaca que el fet de treballar així fa que no perdís diners i temps en instal·lacions elèctriques complexes.

Una de les últimes pel·lícules destacades per l'ús de la llum natural per damunt de l'artificial, és *Nomadland* (2020) dirigida per Chloé Zhao. Aquesta va ser rodada en un 90% amb llum natural i la directora destaca a l'article *New Naturalism* de la revista *American Cinematographer* (Bergery, 2021a), el següent:

Des de molt aviat feia pel·lícules tan barates que no teníem res a favor nostre, més que la llum del cel i la llibertat del temps. Així que si no puc fer una gran producció, esperaré aquells 20 minuts (fins que la llum sigui perfecta). No importa quants diners tinguis, és molt difícil aconseguir aquesta llum correcta (p. 40-41).

Per tant, aquesta llum és el recurs més accessible per a tothom, però a la vegada com diu Zhao, és un tipus d'il·luminació molt difícil d'aconseguir per tot el que implica a tenir en compte, sobretot de planificació prèvia, tal com detalla Brown.

3.4 El Nou Naturalisme d'Emmanuel Lubezki

3.4.1 El Nou Naturalisme cinematogràfic: Emmanuel Lubezki

Benjamin Bergery explica a l'article publicat al blog *TheFilmBook* de l'ASC (2017), que durant el 2016 va trobar que hi havia noves i recurrents tendències cinematogràfiques, entre elles destaca el Nou Naturalisme de "Chivo". Per a Bergery, el fet que Lubezki guanyi un tercer premi consecutiu en la categoria de la direcció de fotografia per la pel·lícula *The Revenant* (2015), dirigida per Alejandro González Iñárritu, confirma el paper de lideratge del *DoP* en el que anomena Nou Naturalisme.

Aquest concepte del qual parla Bergery està molt present en la majoria de les pel·lícules de la filmografia de Lubezki, però s'accentua més en les col·laboracions amb els directors Terrence Malick, Alfonso Cuarón i Alejandro González Iñárritu.

De fet, l'autor ha creat un estil propi gràcies al seu treball amb col·laboració a aquests anteriors directors, amb els que ha repetit i ha pogut explotar més el seu talent i el seu estil naturalista i realista, a la vegada que poètic i amb una forta càrrega emocional. Aquest ha sigut capaç de proposar una nova estètica revolucionària a la història del nou cinema contemporani (Gaspar, 2018).

Tot i que aquesta forma de fer cinema no s'ha quedat únicament a les col·laboracions amb aquests directors, sinó que ha anat més enllà, i actualment altres directors han seguit el seu enfocament de fer cinema i s'han inspirat en aquest per crear peces autèntiques i plenes de naturalisme.

La directora Chloé Zhao, en col·laboració amb el director de fotografia Joshua James Richards, expliquen a l'article de la revista *American Cinematographer* (Bergery, 2021a, p. 37), que es van inspirar en el mateix Emmanuel Lubezki a les pel·lícules amb el director Terrence Malick per crear la pel·lícula *Nomadland* (Zhao, 2020), nominada a sis premis Òscar l'any 2021, entre ells a la millor direcció de fotografia, però dels quals va guanyar-ne tres: a la millor pel·lícula, a la millor direcció i a la millor actriu protagonista. Aquesta pel·lícula es podria veure com una extensió del moviment cinematogràfic que Bergery denomina com a Nou Naturalisme, inspirat en l'enfocament del director Malick i el *DoP* Lubezki. Les pel·lícules d'aquest director tenen una gran influència per al binomi Zhao i Richards, ja que més enllà de les característiques tècniques que han après del cinema de Malick, com disparar amb llum natural o amb lents gran angular, creuen que el que significa realment el cinema per a un cineasta.

Bergery assenyala que aquest Nou Naturalisme propi de Lubezki reflecteix:

El desig contemporani de crear una experiència cinematogràfica autèntica que sigui fidel a la complexitat de la vida real i que impliqui: el compromís d'utilitzar la llum natural, preses llargues amb moviment de mà complexa o *Steadicam* i una obertura a la serendipitat (Bergery, 2017).

Per tant, aquestes característiques que destaca l'autor, ajuden a transmetre un major naturalisme i autenticitat per així submergir a l'espectador en un món que se sent orgànic i veritable

(Bergery, 2018). La intenció és que senti que allò és real i entri en el món que es representa, aconseguint així que pugui empatitzar amb els personatges i les seves vivències.

Doncs, aquestes s'obtenen gràcies a l'ús de les eines que el mitjà cinematogràfic ofereix. Per exemple, en el cas de *The Revenant* (Iñárritu, 2015), gràcies a la combinació de la càmera, l'objectiu gran angular i al tractament de la llum, els hi va permetre portar fins a la pantalla tota l'experiència del fred, la supervivència i la soledat que tracta el film (Lerman & Villagrán, 2016). I que per tant, aquesta adaptació mitjançant diferents eines i mètodes per tal d'aconseguir l'efecte desitjat per a la narració visual, li permet assolir aquesta immersió i sensació de realisme que té l'espectador en veure la pel·lícula.

Zhao i Richards a part d'adoptar el llenguatge visual d'aquest Nou Naturalisme estan evolucionant aquest moviment amb la inclusió de persones reals, on en lloc de crear històries, la directora coneix a persones reals i escriu un guió basat en elles, creant així personatges inspirats en aquestes, tractant d'individus amb lluites humanes universals. Com diu el *DoP* per a ell fer cinema és “escoltar amb amor”, i el fet de respectar la dignitat de les persones que s'enregistren, fa que brilli en com les filmes. La mateixa directora comenta que un operador hauria de tenir aquest tipus d'empatia per una persona quan la seva llum brilla, ja que així és com la resta podrà veure a aquest individu inclús en els moments més obscurs. Richards afirma que estan evolucionant el “dogma” informal que van crear Malick i Lubezki durant la seva primera col·laboració a *The New World* (Malick, 2005) i que més tard van refinar a *The Tree of Life* (Malick, 2011) i a col·laboracions posteriors, el qual s'explicita al punt 3.4.2: *El “dogma” de Malick i Lubezki*. Aquest ofereix un cinema alternatiu, en el que Richards sempre ha buscat aconseguir el tipus de visió i sensibilitat de Chivo, tot i que comenta a l'entrevista que cadascú té la seva pròpia sensibilitat i la seva pròpia estètica que ha d'explorar i adaptar en el cinema que fa (Bergery, 2021a, p. 42).

En definitiva, aquestes característiques que Bergery anomena, són les que fan distintiva la fotografia del *DoP*, les quals estan molt presents en la majoria de la seva filmografia i per les quals es diferencia i destaca. A continuació s'aprofundirà en aquestes; l'ús de la llum natural, l'autenticitat i la serendipitat i la immersió narrativa.

3.4.1.1 La llum natural

Pel que fa a la llum natural, Lubezki acostuma a utilitzar aquesta eina per a transmetre la màxima naturalitat a la imatge cinematogràfica, el qual té una gran capacitat per utilitzar i aprofitar la llum natural de l'espai que l'envolta i com aquest es veu afectat per la llum del moment.

Gràcies a les col·laboracions amb altres directors, el *DoP* ha pogut desenvolupar el seu talent i estil, i li han permès aprendre de les pel·lícules anteriors. Tal com explica el *DoP*, anteriorment a filmar la pel·lícula de *The Revenant* (Iñárritu, 2015), va treballar en col·laboració amb els directors Cuarón i Malick, amb els quals va experimentar durant un llarg temps el tractament de la llum natural, per la qual cosa destaca que durant aquell temps va estar aprenent a prendre decisions com; la manera de controlar la llum sense aportar massa equipament, i com avançar ràpidament i comportar-se d'una manera que li permeti captar els moments que són importants per a la història sense imposar-se ni trepitjar-se a ell mateix. Per tant, destaca que aquest coneixement és gràcies a les pel·lícules *The New World* (Malick, 2005), *Y Tu Mamá También* (Cuarón, 2001) i altres pel·lícules on van experimentar amb llum natural, i que per això, uns anys més tard, en 2015, va poder fer *The Revenant* amb Iñárritu (Heuring, 2016). Aquesta és una pel·lícula que està rodada completament amb llum natural provinent del cel i de la llum del foc, ja que la història transcórrer a la dècada del 1820, abans de la invenció de les làmpades de querosè, per aquest motiu van estar limitats a utilitzar fonts de llum com el foc, espelmes i torxes (Fontanellas, 2016).

Per tant, ha pogut seguir treballant d'aquesta manera gràcies a les pel·lícules inicials on va començar a explorar el seu propi estil juntament amb altres directors, i és on ha pogut adquirir un coneixement i experiència suficient per poder més tard, realitzar les pel·lícules on treballa d'una forma similar.

El compromís que té el *DoP* amb la llum natural té més a veure amb la seva aparença, ell mai recrearà l'aspecte del sol, i en moltes ocasions ha comentat que la llum artificial li sembla falsa i això fa que tregui a la gent de la història (WU, 2020). Després de treballar a la pel·lícula de *The Tree of Life* (Malick, 2011), el mateix *DoP* explica a l'article digital *The Meaning of Life* de la revista *British Cinematographer* que el fet de tenir menys equipament els hi dona

l'oportunitat de tenir més possibilitats de crear els moments especials que busquen i que així també es pugui rodar en qualsevol direcció, on els actors no estan obligats a caminar per boscos recreats i tinguin més llibertat de moviment. Com diu Lubezki a l'article:

Si estem dins d'una casa i no funciona, en lloc de portar llums, reescriuria l'escena i la tornaria a muntar a l'exterior. O dispararíem una altra cosa i tornariem l'endemà quan fes més sol (British Cinematographer, 2015).

Per tant, per a ell és important esperar per rodar, ja que és fonamental que la llum sigui la correcta, i per això prefereix esperar el temps que calgui per rodar amb la llum adequada. I això és un factor que pot influir molt en la producció del film, ja que en alguns casos com a *The Tree of Life* (Malick, 2011), han estat rodant durant un dia sencer i no han obtingut resultats útils (Bergery, 2011).

Tot i això, tal com explica Lubezki a l'article de la revista *British Cinematographer* (2016), l'autor també acostuma a treballar evitant les hores centrals del dia, on el sol està més elevat i vertical al lloc, el qual crea ombres massa dures, per això intenta rodar en les "hores màgiques", que és el moment de dia on el sol cau, previ a l'ocàs, i on s'atorga una llum única, natural, difosa i suau. Una altra característica important en relació amb l'estil de Lubezki, és la disminució de les ombres, on el *DoP* busca disminuir el contrast i suavitzar les ombres, permetent distingir a la perfecció les faccions dels personatges, sigui en interior o exterior.

Com s'ha vist durant l'apartat 3.3.2: *La il·luminació natural*, el tractament de la llum natural és un aspecte força complicat, ja que aquesta font de llum és canviant durant tot el dia i poc controlable, i s'han de tenir molts factors en compte. Doncs, el *DoP* explica al mateix article, que en els exteriors de dia sovint reposiciona els actors per així filmar-los a contrallum, per tal de mantenir la continuïtat de l'escena. Comenta que la il·luminació de fons és molt important i que l'acostuma a utilitzar per a diferents motius. Primer, perquè aquesta ajuda a crear una sensació de profunditat, ja que en canvi la llum frontal és plana i per tant no crea profunditat. Després, perquè la llum de contra ajuda a l'edició, ja que si els dos personatges de l'escena estan amb llum de contra, es pot enganyar al públic, perquè no sabran si els plans es van rodar al mateix moment, en canvi si els actors tenen llum directa a la seva cara, aquesta podrà indicar l'hora del dia i el tipus de llum que hi ha. Això és un fet que passa a *The Tree of Life* (Malick,

2011), quan el pare de Jack està ensenyant-lo a lluitar, tots dos personatges estan amb llum de contra (vegeu la figura 3.4.1.1).



Fig. 3.4.1.1 Fotograma de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011). Font: *Fox Searchlight Pictures*. (2011).

Explica també en el mateix article, que una altra eina molt important per als exteriors és el farciment negatiu, proporcionat per una superfície negra com pot ser un panell de porexpan de color negre, el qual acostuma a utilitzar per eliminar el que Lubezki anomena “sandvitx lleuger” (on dues fonts de llum similars il·lumina a banda i banda d’un actor i per tant s’il·lumina per ambdues parts) i també per afegir la sensació de profunditat (vegeu la figura 3.4.1.2).



Fig. 3.4.1.2 Fotografia del rodatge de l’escena de lluita de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011). Font: *The Film Stage*. (Raup, 2011).

3.4.1.2 L'autenticitat i la serendipitat

Bergery (2021b) considera que l'autenticitat és una característica destacada en el Nou Naturalisme, on s'opta per transmetre la màxima realitat amb ajuda d'aspectes com els imprevistos de l'entorn i els factors meteorològics que sorgeixen, i la improvisació dels actors.

Per una banda, la serendipitat en el cinema és el fet de no tancar-te només en el pla que s'ha de rodar, sinó que l'equip estigui obert a imprevistos o successos espontanis de l'entorn, per així poder aprofitar-los per enriquir el film. Aquesta és una característica clau sobretot en l'enfocament del director Terrence Malick.

Tot i que, segons Lubezki, el director ho té tot prèviament plantejat al seu cap, aquest sempre està obert a tots aquells imprevistos que puguin aportar una dosi extra de naturalitat i així donar-li un extra de realitat a la història. El *DoP* afegeix que hi ha factors subtils com: el comportament de les persones, la naturalesa, o inclús quelcom tan poc previsible com una ràfega de vent, formen part d'aquest anomenat grup d'accidents felïços, els quals serien menys usuals en un plató, ja que aquest està restringit a parets o accessoris. Afegeix que la llum natural a vegades és complexa i caòtica, on un rebot des del terra o un reflex des del cel poden afegir molt de significat a l'escena (Cousins, s.d).

Un exemple que dona Lubezki en relació amb aquest concepte de la serendipitat durant la conferència de *Canon Zoom in Project* l'any 2018 amb relació a la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011), és el següent:

Per exemple, jo portava la càmera i de sobte algú cridava "Chivo, que ve un ocell! [...]"
I sí, venia un ocell i voltejava la càmera i l'ocell aterrava a la finestra on els nens estaven.
Aleshores és un altre nivell de cinematografia, el de *total awareness* (Valencia, 2018).

Segueix explicant que Malick li va dir: "Vull que visquis a la vora. Que filmis quan no hi ha llum. Que filmis quan la llum està canviant. Que agafis la càmera i persegueixis els nens, i caiguis. Que tractis de sentir quan estàs filmant" (Valencia, 2018).

El mateix *DoP* explica a la revista digital *British cinematographer*, que no es pretén controlar la situació com solen fer a les produccions convencionals de *Hollywood*. Per a ell i els directors amb qui sol col·laborar, el fet d'utilitzar la llum real i el sol, els aspectes meteorològics com el vent i la pluja i altres elements que poden aparèixer inesperadament, passen a formar part de la

història de la pel·lícula. En el cas de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011), Lubezki ho explica de la següent manera:

Un tema molt important en la pel·lícula és el constant pas de les coses, els canvis i el flux que formen part de la vida. Al no imposar-te a la naturalesa, ets capaç d'atrapar aquests moments tan fugaços i efímers. Aquest tema tenia un paral·lelisme en el nostre enfocament del cinema (British Cinematographer, 2015),

Per tant, com explica el *DoP*, els petits accidents que puguin succeir durant el rodatge, els quals no s'han planificat, són els que apareixeran a la pel·lícula, ja que li donen un aspecte naturalista. Comenta que “aquests són els moments realment expressius visualment”. On la seva feina és atrapar aquests petits instants, “com si estiguessin rodant un documental, on captures coses per casualitat, sense planificar-les” (British cinematographer, 2015).

Per altra banda, el fet que els actors treballin sense un guió en algunes de les pel·lícules de Terrence Malick, fa que augmenti el realisme, on el personatge no té perquè “representar” un paper creat, sinó que l'actuació serà representada de forma natural, on donen llibertat als personatges per descobrir i fer el que ells vulguin, incitant-los a “actuar” segons les seves inquietuds i segons el que senten en aquell precís moment, aportant així un aspecte molt més natural que quan es regeixen per un guió totalment pautat. Això també és un aspecte complicat per l'equip de càmera durant el rodatge, ja que la càmera no té el control total dels moviments dels personatges, i això fa que aquest rol s'hagi d'implicar amb la història i el personatge, movent-se juntament amb ell per tal de mostrar l'interès i el protagonisme dels personatges (Bergery, 2021b).

Així doncs, tal com explica Bergery, autor de l'article *New Naturalism* de la revista *American Cinematographer* (2021a):

El Nou Naturalisme té a veure amb l'autenticitat, i el muntatge rítmic i poètic de les pel·lícules posteriors de Malick està dissenyat per eliminar qualsevol indici d'artifici. Pels seus actors, això implicava treballar sense guió, fomentar la improvisació, buscar accidents feliços i incloure a no professionals (p. 37).

3.4.1.3 Immersió narrativa

Lubezki dona molta importància a què l'espectador s'endinsi a la història, i ho pretén aconseguir mitjançant l'apropament a l'actor. Això causa que l'espectador s'immergeixi en el món cinematogràfic creat gràcies al fet que aquest empatitza amb el personatge.

Una de les tècniques que fa servir Lubezki per aquest mateix fi, són les presses llargues. Aquest és un aspecte molt destacat de la seva direcció de fotografia, però no només es tracta d'això, sinó del moviment durant aquestes. Tant si es tracta d'una presa llarga com si no, els moviments són fluids i suaus per tal que el públic estigui centrat en el personatge o en la seva reacció amb què interactua. En el cas del *DoP* aquests moviments acostumen a ser amb càmera en mà o bé amb *Steadicam*. En primer lloc, la càmera en mà crea una tremolosa captació dels fets, com una pel·lícula documental. I en segon lloc, la *Steadicam* permet crear una imatge més estabilitzada i a més augmentar el temps d'utilització de la càmera en presses llargues, ja que el seu pes pot arribar a cansar a l'operador. Tal com explica Lubezki a l'article *The Amazing Cinematography of Emmanuel Lubezki* (Paul, 2015): "Vam afegir un parell de talls, però els moviments ajuden a fer entrar al públic al món dels personatges perquè la pel·lícula se senti immersiva i immediata".

Pel que fa a la combinació de les seqüències llargues amb moviment de càmera en mà, que Benjamin destaca a l'article del seu blog, aquesta eina li permet capturar forts ritmes emocionals gràcies als moviments de càmera i la sincronització amb els personatges, els quals augmentaran la capacitat d'immersió al món cinematogràfic que es vol crear (Bergery, 2018). Gràcies a la perspectiva que adopta la càmera, s'aprecia un punt de vista subjectiu molt íntim i pròxim dels personatges que segueix, estudiant-los i mostrant primers plans d'ells, dels seus cossos i de les seves interpretacions, creant una relació delicada de la càmera amb el personatge (vegeu figura 3.4.1.3 i 3.4.1.4). A part, és una eina útil per donar context a l'espectador de l'espai i el temps en què es troben a l'escena.



Fig. 3.4.1.3 i Fig. 3.4.1.4 Fotogrames de la pel·lícula *The New World* (Malick, 2005). Font: *New Line Cinema*. (2005).

Com explica el *DoP* durant l'entrevista de la revista digital *Life and Style*:

Els plans llargs són un truc que permet que la gent es fiqui [...] en aquest univers i que, sense adonar-se, pugui veure la pel·lícula d'una manera subjectiva, com si estigués veient la realitat a través dels ulls del personatge, anant del que és objectiu al que és subjectiu i viceversa (Lerman & Villagrán, 2016).

Per tant, aquesta relació de la càmera amb el personatge és molt utilitzada pel *DoP*, on sovint es fica a l'alçada del personatge (vegeu figura 3.4.1.5) o bé als seus ulls creant plans amb un punt de vista subjectiu (vegeu figura 3.4.1.6), on s'aprecia les intencions del personatge i les seves actuacions.

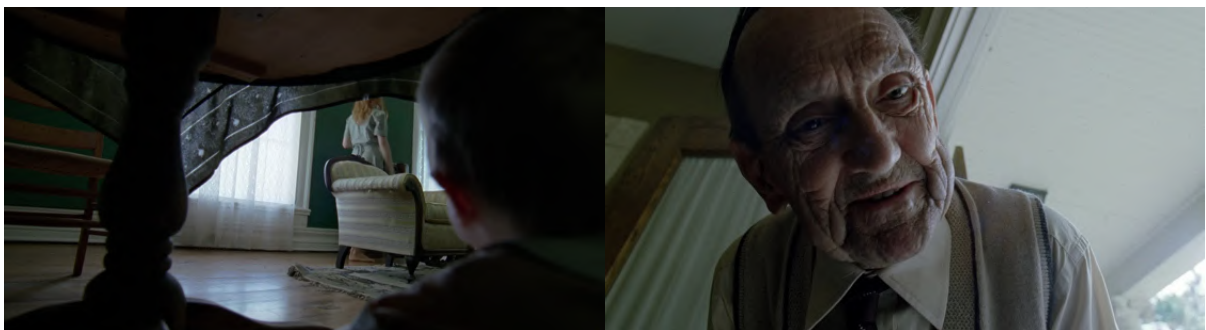


Fig. 3.4.1.5 i Fig. 3.4.1.6 Exemples de punts de vista extrems dels fotogrames de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011). Font: *Fox Searchlight Pictures*. (2011).

Lubezki comenta a la revista digital *Vulture* (Buchanan, 2013), que a la pel·lícula *Y Tu Mamá También* (Cuarón, 2001), va ser on juntament amb el director van començar a explorar plans que són més llargs, on la càmera es mou entre els actors i no hi ha talls, i se sent com si fos allà. Diu que va poder rodar una pel·lícula com *The Tree of Life* (Malick, 2011) perquè havia fet *Y Tu Mamá También* (Cuarón, 2001), on la càmera “necessitava captar aquesta sensació de llibertat, alegria i vida que es té de petit”.

Una altra tècnica que ajuda al *DoP* a apropar-se al personatge, són les òptiques cinematogràfiques que utilitza, sol treballar amb òptiques força angulars, que com s'ha pogut veure a l'apartat 3.2.1.1: *Aspectes tècnics*, són les que comprenen distàncies focals curtes, les quals li aporten un seguit de característiques que influeixen en el significat cinematogràfic: la distorsió de la perspectiva i la profunditat de camp. Normalment aquestes s'utilitzen per a escenes de paisatges per així aconseguir una gran profunditat de camp, però Lubezki sol utilitzar-les per l'estètica visual que li aporten, on destaca pel gran angle de visió i l'àmplia profunditat de camp que li aporten.

Aquestes òptiques creen una notable distorsió de la perspectiva de la imatge, però sobretot al moment de fer primers plans l'efecte és molt més notable, tal com es mostra a la següent figura (vegeu figura 3.4.1.7), ja que la distància entre la càmera i el subjecte fa que la distorsió de barril (quan les línies rectes es reproduïxen com línies bombades) sigui més evident creant a l'espectador la sensació de proximitat i intimitat. Es pot utilitzar un gran angular per apropar al personatge quan l'objectiu és fer sentir a l'espectador com si estigués dins del seu espai personal, arribant inclús a ser incòmode, el que provoca una forta connexió emocional. Aquesta és una eina que pot crear una gran dramatització (Mercado, 2020, p.133).



Fig. 3.4.1.7 Fotograma de la pel·lícula *The Revenant* (Iñárritu, 2015). Font: *20th Century Fox* (2015).

Aquesta distorsió no només és notable en plans tancats dels personatges on distorsionen les faccions, sinó que aquesta eina, a part de la multitud de possibilitats que ofereix, té la capacitat de manipular les qualitats espacials d'una ubicació, aportant diferents significats al pla. Un exemple molt clar és a la pel·lícula de *The Tree of Life* (Malick, 2011), on el *DoP* utilitza aquest recurs per representar les imatges peculiars i oníriques que evoca la naturalesa a vegades borrosa i sense sentit dels records de la infància; aquests moments evoquen un significat narratiu concret per crear una connexió més simbòlica i emocional amb l'audiència, com es mostra a la següent figura (vegeu figura 3.4.1.8). El supergran angular utilitzat en aquest pla amplia enormement la profunditat i l'altura de l'àtic on es troben, fent que sembli un espai imponent i cavernós que empetiteix al nen assegut a la cadira, a la vegada que exagera la distància i la diferència d'escala entre ambdós personatges. La manipulació espacial es veu emfatitzada per les línies de les parets i el sostre, i per l'ombra que projecta l'home, creada acuradament perquè estigui en una àrea on la distorsió resulta encara més notable (Mercado, 2020, p. 71).



Fig. 3.4.1.8 Fotograma de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011). Font: *Fox Searchlight Pictures*. (2011).

Per a Lubezki també és molt important posar en context als actors, i considera que mostrar-los en els seus entorns millora la història. Per aquest motiu, ell opta per aquestes lents més amples, i d'aquesta manera aconsegueix buscar una major profunditat de camp i que així el fons es pugui apreciar. Explica que no li agrada veure pel·lícules on filmen als actors amb òptiques de poca distància focal i on els fons se suavitzen, ja que no se sap on estàs (Pizzello, 2020). Un exemple molt clar d'aquesta característica és a un primer pla del personatge de la següent figura, on el fons s'aprecia clarament (vegeu figura 3.4.1.9).



Fig. 3.4.1.9 Fotograma de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011). Font: *Fox Searchlight Pictures*. (2011).

El fet de treballar amb aquestes lents de distància focal curta, li permeten fer la pel·lícula molt més immersiva i d'aquesta manera poder apropar-se més als actors mentre es pot veure l'entorn que els envolta, ja que aquests sempre estan connectats amb el medi (Bergery, 2011). Per tant, aquestes donen suport a la seva filosofia d'aproximar la càmera el més a prop a l'actor per poder obtenir una emoció més vertadera i una experiència més real per l'espectador. És per això, que l'ús d'aquesta eina li permet abordar al personatge i al seu entorn de manera simultània, podent així crear una major immersió.

3.4.2 “El dogma” de Malick i Lubezki

Bergery (2021b) considera aquest naturalisme en el cinema com un nou moviment cinematogràfic al qual anomena Nou Naturalisme, que va ser inventat pel director Terrence Malick i el *DoP* Emmanuel Lubezki, tal com s'ha introduït a l'apartat 3.4.1: *El Nou Naturalisme: Emmanuel Lubezki*.

El concepte que considera l'autor, estableix una gran relació amb altres moviments cinematogràfics com per exemple el neorealisme. Amb aquesta mantenen un punt en comú molt fort, ja que principalment es caracteritza per treballar en escenaris naturals i reduint la il·luminació al mínim, amb tendència a agafar la llum real pròpia de l'espai. També per treballar fomentant la improvisació, on es treballa sense un rigorós disseny de producció proporcionant així autenticitat documental, i d'apropament a la realitat a la vegada que hi ha una major flexibilitat a la posada en l'escena. Per últim, aquest moviment es destaca per utilitzar càmera en mà. Aquest corrent parteix d'unes eines tecnològiques més avançades per treballar en aquesta línia realista, i en el cas del Nou Naturalisme, Bergery l'anomena així per tot el que

implica que el fa nou, com són les càmeres, els formats, les òptiques, etc. i aquests elements més tècnics, són els que diferencien el seu estil del naturalisme cinematogràfic (Fernández Verdeal, s.d).

Per tant, aquesta forma visual del Nou Naturalisme va ser definida per Lubezki i Malick, per la pel·lícula de *The New World* (Malick) l'any 2005, amb un seguit de directrius o “dogma” cinematogràfic informal, que va ser refinat posteriorment a *The Tree of Life* (Malick) l'any 2011 i tres col·laboracions posteriors.

Els dos autors quan van començar a planificar el film van esbossar un conjunt de regles o directrius que amb el pas del temps van evolucionar cap al que l'equip va anomenar “el dogma”. Lubezki comenta a l'article *Cosmic Questions* (Bergery, 2011), publicat a la revista *American Cinematographer* on parla de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011), que el fet de marcar-se unes normes i uns objectius, ajuda a no tornar-se boig amb les nombroses opcions possibles que existeixen pel que fa a les decisions que pren un *DoP*. Considera també que aquestes normes ajuden a trobar el to i l'estil del film.

Aquest “dogma” implicava:

- Rodar amb la llum natural disponible. Durant el dia rodar exclusivament amb llum natural, i en interiors i nits fosques utilitzar la il·luminació existent.
- Rodar amb llum de fons, és a dir, afavorir la llum de contra per obtenir profunditat i continuïtat entre les preses de diferents moments i llocs.
- No il·luminar amb llum frontal, fer-ho amb *crosslight*, on dos feixos de llum es creuen per il·luminar les cares dels personatges. Fer-ho només després de l'alba o abans del capvespre.
- Utilitzar un farciment negatiu per evitar el que Lubezki anomena “sandvitxos lleugers”.
- No subexposar el negatiu, mantenir els negres reals.
- Preservar la latitud en la imatge.
- Evitar filtres (excepte el polaritzador), els *flares* de l'objectiu, els colors blancs i primaris del marc.
- No fer *Zoom*, ja que volen preservar la immersió real al film.

- Realitzar moviments de càmeres de mà i *Steadicam* que defineixen l'espai en profunditat (a l'eix Z), i no només en PAN (eix Y o horitzontal) o TILT (eix X o vertical).
- Buscar la màxima resolució i un gra fi. Cercar també profunditat de camp.
- Rodar amb lents gran angular de focal fixe, és a dir de focal curta, per així apropar-se als actors i crear una sensació d'immersió.
- Estar oberts a la serendipitat; a aturar-ho per tal de gravar alguna cosa inesperada del moment.
- Acceptar l'excepció del dogma "Article E", el qual es pot trencar de tant en tant.

Totes aquestes normes posen en pràctica tota la filosofia de fer cinema anteriorment explicat, que tenen els dos autors. Es pot apreciar com el que fan és bàsicament regir la seva manera de rodar sota aquestes normes per així poder arribar al seu objectiu final; endinsar a l'espectador dins el film i fer-lo partícip de les experiències viscudes.

Per tant, aquestes directrius que es van plantejar conjuntament a la primera col·laboració del tàndem Malick i Lubezki, on s'aprecia que Lubezki va seguir la majoria d'aquestes normes per al tractament lumínic i de moviment de la seva direcció de fotografia, per tal d'experimentar amb la imatge i les emocions. Per contra, s'ha pogut veure durant el capítol anterior que algunes d'aquestes directrius ha estat ignorada, com per exemple l'ús recurrent dels *flares*. Per tant, es reserven aquesta excepció recollida a l'"Article E", de poder ignorar qualsevol d'aquestes normes si ho creuen necessari.

Tanmateix, s'ha vist en el punt 3.4.2: *El Nou Naturalisme: Emmanuel Lubezki*, que aquestes directrius preestablertes les va portar més enllà de les col·laboracions amb Malick, aplicant-les amb altres directors amb els quals va treballar, com Alfonso Cuarón i Alejandro González Iñárritu.

4 Anàlisi de referents

Durant aquest apartat es troba l'anàlisi dels referents que han sigut d'ajuda durant la creació del projecte plantejat i que s'han considerat més rellevants per tal de guiar el treball.

Per tant, s'ha centrat l'atenció a investigar referents relacionats amb l'objectiu general del treball, és a dir, realitzar un curtmetratge basat en l'estil visual de la fotografia d'Emmanuel Lubezki a les pel·lícules amb el director Terrence Malick. Tot i que no només s'ha centrat l'atenció únicament a analitzar les pel·lícules dirigides per aquest director, sinó que també s'han tingut en compte d'altres previs i posteriors a Malick, com Alejandro González Iñárritu i Alfonso Cuarón, on el *DoP* segueix una estètica visual similar. Això permet analitzar i conèixer altres aspectes de l'estil visual de Lubezki que poden servir per al desenvolupament del treball.

A partir d'aquesta finalitat s'han investigat les diferents referències de l'estil visual que el caracteritza, i d'aquesta manera veure quines són les pautes que defineixen el seu estil fotogràfic i els patrons més destacats.

Per tant, Emmanuel Lubezki és imprescindible com a referència en aquesta anàlisi. Lubezki avui dia és un dels *DoP* més destacats i importants de la indústria cinematogràfica. L'estil que el caracteritza és rellevant durant la investigació pertinent. L'autor ha guanyat tres premis consecutius Òscar en la categoria de direcció de fotografia de les pel·lícules: *Gravity* (Cuarón, 2013), *Birdman* (Iñárritu, 2014) i *The Revenant* (Iñárritu, 2015). Aquestes, entre altres de les obres on ha col·laborat, fan referència a l'estil visual amb què s'ha basat la creació del curtmetratge.

4.1 Referents d'estil visual

Els referents d'estil visual són totes aquelles característiques i aspectes de la imatge que defineixen el *look* cinematogràfic naturalista de Lubezki, en el qual es vol inspirar el curtmetratge plantejat per aquest treball. Respecte a aquests referents, són necessaris per treballar l'objectiu del projecte. Aquests aspectes s'han conegut a partir de diferents anàlisis de la imatge cinematogràfica d'algunes seqüències escollides en què l'autor ha treballat com a *DoP*.

Per tal de triar aquestes seqüències, primer s'ha fet una tria de pel·lícules, on s'han tingut en compte aquelles pel·lícules amb un estil similar per poder posteriorment basar la línia visual amb la qual es destaca el *DoP*. S'han tingut en compte tant les pel·lícules que es puguin basar com que les que no, d'aquesta manera poder veure que l'estil segueix sent el mateix i que només canvien coses senzilles.

Doncs, per tal de fer la selecció s'han tingut en compte dos aspectes: Per una banda, aquelles primeres pel·lícules de l'autor on comença a experimentar el seu propi estil, en les quals s'aprecia el seu estil visual més autèntic en el qual no depèn de tants recursos. Per aquest motiu s'han obviat aquelles pel·lícules amb les quals va guanyar diversos premis i nominacions com s'ha comentat anteriorment a la introducció d'aquest capítol, com *Children of Men* (Cuarón, 2006), *Gravity* (Cuarón, 2013) o *Birdman* (Iñárritu, 2014). Ja que aquestes són produccions molt més grans que requereixen uns recursos i un pressupost major, les quals eren menys viables d'inspirar l'estil amb els recursos accessibles en comparació a les escollides, que possiblement es poden realitzar amb un pressupost més limitat. Per altra banda, s'han tingut en compte aquelles pel·lícules més actuals on l'estil és molt notable i les quals permeten veure la seva evolució i com s'ha perfeccionat l'estil.

En conclusió, els referents que s'han cercat són aquells en què s'intentarà basar el curtmetratge i que siguin viables pel tipus de localització, de pressupost, etc. És a dir, s'han afavorit aquells films que contenen un gran nombre d'escenes o seqüències en espais exteriors i amb llum natural o en definitiva, localitzacions fàcils de basar-se de cara a la creació audiovisual.

El cos de l'anàlisi està compost per diverses pel·lícules dirigides per diferents directors que han influït en el treball i l'evolució de l'estil de Lubezki, el qual ha realitzat la fotografia de les següents pel·lícules escollides:

- *Y Tu Mamá También* (2001), dirigida per Alfonso Cuarón.
- *The New World* (2005), dirigida per Terrence Malick.
- *The Tree of Life* (2011), dirigida per Terrence Malick.
- *To the Wonder* (2012), dirigida per Terrence Malick.
- *The Revenant* (2015), dirigida per Alejandro González Iñárritu

Per tal d'escollir les seqüències dins de cada pel·lícula, s'ha tingut en compte aquelles més viables per tal de basar l'estil del *DoP*, tot i això s'han tingut en compte les seqüències que aportessin més informació sobre els aspectes més característics de Lubezki, estudiats durant el marc conceptual. Un altre factor important durant aquesta tria, són les localitzacions, totes són exteriors de dia, amb il·luminació natural.

- *Y Tu Mamá También* (Cuarón, 2001), seqüència de la platja: 01:14:30h a 01:22:31h.
- *The New World* (Malick, 2005), seqüència de descobriment íntim entre *Pocahontas* i John Smith: 0:44:00h a 0:47:20h
- *The Tree of Life* (Malick, 2011), seqüència final: 01:59:04h a 2:06:41h
- *To the Wonder* (Malick, 2012), seqüència on estan a París i després a Oklahoma: 03:47min a 07:38min.
- *The Revenant* (Iñárritu, 2015), seqüència final: 2:22:10h - 2:26:10h

Aquestes anàlisis s'han treballat per tal de poder plasmar en els seus resultats, els conceptes claus de l'estil visual de Lubezki, presents en cada seqüència. Aquests s'han conegut durant l'estudi previ en el marc conceptual, i s'han pogut contrastar en les anàlisis, obtenint així un conjunt de resultats sobre els aspectes més destacats i rellevants de la direcció de fotografia del *DoP*. Tanmateix, també s'ha treballat la informació a partir d'articles i entrevistes on el *DoP* parla d'alguns conceptes en relació amb la pel·lícula analitzada, per així conèixer amb certesa i exactitud altres aspectes que no es poden veure o afirmar a simple vista només veient el film, com poden ser els aspectes tècnics d'aquest: format, òptiques, relació d'aspecte, etc.

Els conceptes resultants de les anàlisis que conformen el seu estil visual, són molt similars en la totalitat de pel·lícules analitzades, i per tant s'ha decidit fer un recull d'aquestes característiques i explicar-les individualment.

Pel que s'ha pogut veure durant les anàlisis de les seqüències escollides, Emmanuel Lubezki destaca per dos principals elements que caracteritzen la seva direcció de fotografia: L'ús de la llum natural i les preses llargues amb moviment. El fet de què aquesta llum natural acabi veient-se de la mateixa manera que en la realitat, és gràcies als aspectes que el mitjà cinematogràfic ofereix, com les òptiques, les càmeres, el suport i el format.

Per tant, en aquest capítol només s'examinarà tot allò que implica la direcció de fotografia cinematogràfica de les pel·lícules, analitzant els aspectes més rellevants que s'han obtingut durant els anàlisis, en la feina de Lubezki. Aquests s'han agrupat en diferents categories: Llum, color, aspectes tècnics (tipus de càmeres, òptiques i formats) i per últim, els moviments de càmera. A més d'analitzar això, es tindrà en compte el context en què s'utilitzen aquests aspectes.

S'ha de deixar clar que l'objectiu d'aquestes anàlisis no ha sigut el de fer una anàlisi visual al detall, sinó que es pretén veure i conèixer els patrons que conformen el seu estil, analitzant les característiques del tractament visual que realitza el *DoP* per poder posteriorment tenir-les en compte al moment de realitzar el curtmetratge.

4.1.1 Llum

Com s'ha vist a l'apartat 3.4.1.1: *La llum natural*, la llum natural destaca en la majoria dels films de Lubezki, però en gran part en els treballs amb el director Terrence Malick, on juga amb la llum natural i amb la font de llum del sol a espais grans i naturals. Pel que fa a aquest tractament lumínic, durant les anàlisis pertinents s'ha confirmat que el més destacat és que acostuma a treballar amb llum natural, o bé amb llum disponible totalment justificada i incorporada a la narració, això tendeix a oferir més realisme i naturalitat. S'ha observat que tendeix a realitzar un tractament de la llum molt similar a totes les pel·lícules analitzades, independentment del director amb qui treballi, cosa que confirma el dogma lumínic preestablert per Malick i Lubezki abans del seu primer rodatge, explicat a l'apartat 3.4.2: *El "dogma" de Malick i Lubezki*, el qual ha portat més enllà de les col·laboracions amb aquest director, utilitzant-lo amb directors com Alfonso Cuarón o Alejandro González Iñárritu.

Per una banda, a les tres col·laboracions amb Malick que s'han analitzat, treballa únicament amb llum natural i disponible de moment. Aquest ús de la llum no només és degut a una qüestió estètica, sinó que ve motivada, en part, per transmetre el màxim naturalisme a l'escena, i també per com el director entén el seu propi cinema, és a dir de forma conceptual; entrelaçant la forma en què li agrada rodar i el fet de només capturar llum natural, de manera que el rodatge sigui espontani i accidental, on succeeixin fets sense planificació i altres per casualitat divina.

Per altra banda, a la pel·lícula de *The Revenant* (Iñárritu, 2015) i *Y Tu Mamá También* (Cuarón, 2001), l'ús de la llum natural també ve motivada per la mateixa intenció que a les

col·laboracions amb Malick; on pretén transmetre naturalisme. Però també cal afegir que aquesta eina ve impulsada per la història i la forma en com la volen transmetre. És a dir, en el cas de la primera pel·lícula, està ambientada l'any 1823, i la intenció era representar-la de la manera més fidel possible a la realitat, per aquest motiu no treballen amb llum artificial, fent que així sigui més realista i que els personatges s'endinsin més a la història. A la segona, les intencions del director era realitzar una pel·lícula amb un estil més documental, i per aquest motiu no apliquen llum artificial, a part de la llum disponible del moment.

S'ha vist que la principal característica per aconseguir els resultats que obté el *DoP*, és rodar en moments quan el sol encara està baix, o quan aquest encara no ha sortit o bé ja s'ha post. Aquest factor també aporta a la imatge una gran riquesa tonal, ombres menys dures i una llum molt més suau i difosa, com es mostra al fragment final de la seqüència analitzada de *The Tree of Life* (Malick, 2011) (vegeu figura 4.1.1.1).

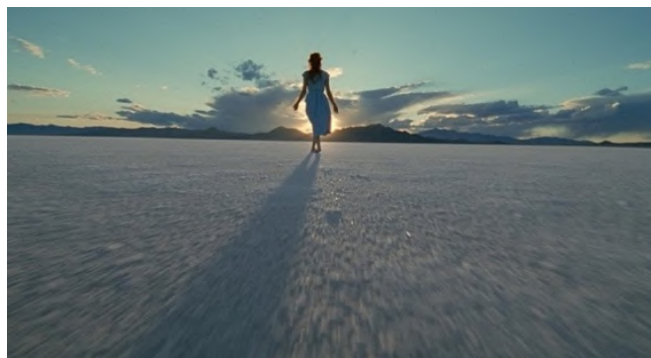


Fig. 4.1.1.1 Fotograma de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011). Font: *Fox Searchlight Pictures*. (2011).

Per exemple, en el cas de la pel·lícula de *The Revenant* (Iñárritu, 2015), s'ha vist que també predomina una llum suau, com es mostra a les figures de continuació de l'anàlisi fet (vegeu figura 4.1.1.2 i figura 4.1.1.3), això és gràcies al cel ennuvolat d'hivern i que la llum d'aquest rebota a la superfície de la neu. Això també és degut a les hores en què van rodar, la qual està quasi tota rodada durant l'alba i el capvespre.



Fig. 4.1.1.2 i Fig. 4.1.1.3 Fotogrames de la pel·lícula *The Revenant* (Iñárritu, 2015). Font: *20th Century Fox* (2015).

Respecte al tractament lumínic que s'ha observat durant les anàlisis del *DoP*, s'ha vist que també treballa la llum mitjançant l'ús d'un filtre polaritzador, que ajuda a controlar i reduir la llum que arriba dels reflexos, reduint així aquests. L'ús d'aquests filtres pertany a una de les normes preestablertes pel tractament lumínic al Dogma de Malick i Lubezki, on es permet utilitzar filtres polaritzadors, però en canvi no permet utilitzar filtres de densitat neutra (*ND*), aquests serveixen per controlar la quantitat de llum que capta el sensor o pel·lícula.

Pel que fa a aquest dogma lumínic del binomi Malick-Lubezki, durant les anàlisis s'ha vist la contradicció d'una de les normes, tot i que el mateix *DoP* comenta que tota regla té la seva excepció (Bergery, 2011). Aquesta és no crear l'efecte *lens flare*, però en la majoria de les seqüències aquest és un factor molt destacat, sobretot a les col·laboracions amb Terrence Malick, principalment a *The Tree of Life* (2011), on hi ha una gran quantitat de plans en els quals el contrallum està incident sobre l'òptica, i com a resultat, s'obtenen aquests centelleigs a la imatge, com es mostra a la figura d'un fragment de la pel·lícula (vegeu figura 4.1.1.5). Aquest fet també succeeix, en menor mesura, a alguns plans de *To the Wonder* (Malick, 2012), creant així resultats bastant artístics, sobretot quan una figura interactua amb el centelleig cobrint-lo i descobrint-lo, aconseguint així un joc de llums a la imatge final. Aquesta forma de jugar amb la llum natural és molt utilitzada pel *DoP*, sobretot a les pel·lícules amb el director Malick (vegeu figura 4.1.1.4 i 4.1.1.5).



Fig. 4.1.1.4 i Fig. 4.1.1.5 Fotogrames de la pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011). Font: *Fox Searchlight Pictures*. (2011).

Clar què en el cas de les pel·lícules amb aquest director, s'ha vist que la presència del sol està quasi sempre present perquè té un gran significat narratiu. En el cas de les anteriors pel·lícules, a la primera la font de llum representa la vida, on el sol apareix llunyà i en molts moments la llum il·lumina als protagonistes i cega a l'espectador. Els personatges sovint apareixen d'esquena a l'observador, fent sentir així a aquest dins de l'escena. En canvi, en el cas de la segona pel·lícula, la presència del sol està totalment integrada a la narració, on només apareix quan estan a Oklahoma, creant així un ambient molt més càlid en comparació a quan estan a París, que l'ambient és més fred. Aquest tractament està relacionat amb el fil narratiu de la història, ja que pel que fa a la relació de Neil i Marina (els protagonistes) es va refredant, els colors i la llum va canviant cap a freda, i en canvi quan estan a París, com s'ha comentat, la llum és més freda en comparació a quan van a Oklahoma.

4.1.2 Aspectes tècnics; Càmeres, òptiques i formats

4.1.2.1 Càmeres

Pel que fa als aspectes tècnics de la imatge, com s'ha vist a l'apartat 3.4.1: *El Nou Naturalisme: Emmanuel Lubezki*, gràcies a l'ús de les eines que el mitjà cinematogràfic ofereix, Lubezki aconsegueix unes característiques concretes que ajuden a transmetre millor les seves intencions. El *Dop* explica a l'entrevista de la revista digital *Life and Style* que les eleccions de la càmera han de transportar-te al que es va viure filmant (Lerman & Villagrán, 2016), i que per tant, la càmera és una eina molt important que aquest mitjà ofereix.

Lubezki destaca a la revista digital *American Cinematographer* que durant el rodatge de *The Revenant* (Iñárritu, 2015), l'elecció de la càmera *ARRI Alexa 65* era la millor elecció, resalta que la pel·lícula està molt connectada a aquesta eina, la qual ha permès aconseguir una relació immersiva diferent amb el personatge:

Era l'única que podia capturar l'entorn tal com el sentíem físicament mentre érem allà. La càmera va permetre gravar imatges durant el vespre que amb feines podrien fer-ho els mateixos ulls (Goldman, 2017).

Sobre aquesta, cal destacar que el *DoP* acostumava a treballar més en fotoquímic, fins al moment que va trobar una càmera digital que cobria totes les seves necessitats, aquesta és la que va utilitzar a *The Revenant* (Iñárritu, 2015). En aquesta van optar per rodar en digital, ja que volien aconseguir unes imatges netes, sense gra ni soroll i això només ho podien aconseguir amb la càmera digital *ARRI Alexa 65*, la qual té una àmplia latitud, que posteriorment li permet treballar millor les imatges durant la postproducció, aquesta és la principal característica que busca el *DoP* en una càmera digital. Per a ell aquesta elecció és un factor molt important per la sensació que aquesta eina pot transmetre i per com pot influir a la imatge. Explica a l'entrevista de la revista *British Cinematographer* (2016), que una de les seves raons per les quals no volien gra, era perquè no era adequat per transmetre l'experiència de Glass, el protagonista. Les intencions del *DoP* era que sentissin les imatges com si caminessin juntament amb ell i com si visquessin totes les seves experiències quasi en primera persona, com diu Lubezki a l'entrevista: "Volia que la sentissin com si caminessin juntament amb ell, volia ser visceral, volia que es notés el seu alè i es veiés la seva transpiració, les llàgrimes que brotaven dels seus ulls". Per això van decantar-se pel digital i l'elecció de la càmera *ARRI Alexa 65* complia totes les seves expectatives i podia transmetre exactament el que ells estaven vivint durant el rodatge. En part, gràcies al seu sensor (54,12 x 25,50 mm) i a la qualitat de les seves imatges (resolució de 6560 x 3102). En definitiva, era com veure la pel·lícula a través d'una finestra en lloc d'una pantalla.

Aquesta eina està directament relacionada amb el format amb què es treballi o depenent del tipus de pla que es vulgui realitzar. Per tant, pel *DoP* hi ha molts factors que influeixen en l'elecció del tipus de càmera; si es treballa amb un format esfèric o anamòrfic, de 35 mm o 65 mm, si el pla és càmera en mà o *steadicam*, etc.

4.1.2.2 Òptiques

Respecte a les òptiques, com s'ha comentat durant l'apartat 3.4.1.3: *Immersió narrativa*, la fotografia de Lubezki es destaca sobretot per l'ús de lents gran angular, amb les que acostuma a treballar. Aquestes estan presents a totes les pel·lícules que s'han analitzat, però de totes les anàlisis realitzades, cal destacar el treball amb aquestes lents a les pel·lícules: *The Revenant* (Iñárritu, 2015) i *The Tree of Life* (Malick, 2011).

En el cas de la primera, és on treballen amb les lents més angulars en comparació a les altres pel·lícules. En aquesta van utilitzar les òptiques *Master Prime* de *Zeiss*, principalment la 12 mm, 14 mm i 18 mm, tot i que també van utilitzar les òptiques *Leica Summilux* de 14 mm, 16 mm i 18 mm, ja que són molt més lleugeres per quan utilitzaven càmera en mà. Aquest tipus de lents angulars les van utilitzar durant quasi tota la pel·lícula, perquè així quan es tractés d'un pla curt del personatge, l'espectador pogués continuar tenint una visió general de la naturalesa de fons i seguir-la apreciand. Això també és degut al tipus d'òptica, aquestes al ser esfèriques, a diferència de les anamòrfiques, tenen molta més profunditat de camp i això fa que es pugui estar més a prop del personatge i a la vegada que el fons no es vegi tan borrós, per aquest motiu el *DoP* va preferir treballar amb aquestes, ja que li permetien emmarcar als personatges en el seu context, i a més seguir apreciand la resta de l'entorn. A banda del tipus d'objectiu, van rodar amb una obertura del diafragma de T5.6, perquè així les imatges tinguessin molta més profunditat de camp (Camera & Light, 2016).

Cal ressaltar que les *Master Prime*, són lents molt adequades per rodatges amb poca llum o amb llum natural, ja que permeten un òptim rendiment òptic durant tots els passos d'obertura del diafragma, inclòs amb la seva màxima obertura, a T1.3. Aquestes, gràcies a la seva construcció, són lents molt nítides i precises amb una distorsió mínima, amb les quals s'aconsegueix un resultat de la imatge amb un major contrast i els negres més profunds, cosa que Lubezki sempre intenta d'aconseguir. Aquest fet s'aprecia clarament als contrallums que abunden a *To the Wonder* (Malick, 2012), com s'observa a l'exemple de la següent figura de la seqüència analitzada (vegeu figura 4.1.2.1). Aquestes aporten una fidel claredat a la imatge, naturalista, immersiva i realista i per aquests motius, Lubezki ha treballat amb elles a les següents pel·lícules analitzades: *The Tree of Life* (Malick, 2011), *To the Wonder* (Malick, 2012) i *The Revenant* (Iñárritu, 2015).

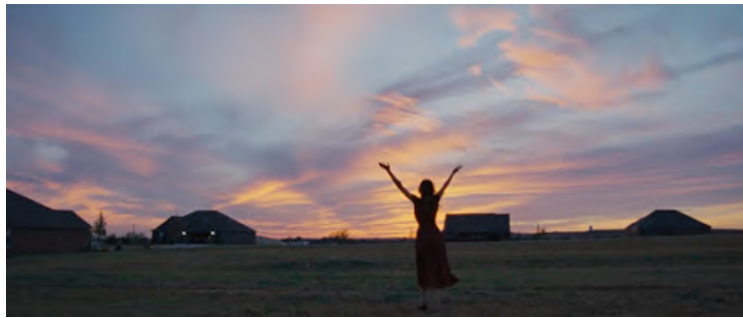


Fig. 4.1.2.1 Fotograma de la pel·lícula *To the Wonder* (Malick, 2012). Font: *Fox Searchlight Pictures*. (2012).

La característica principal que aporten aquestes lents tan angulars a la pel·lícula és l'angoixa que el *DoP* volia generar a l'espectador, a conseqüència de la distorsió que aquestes produeixen, fent que el primer pla del personatge sigui molt més dramàtic, com es mostra a la figura 4.1.2.2. Mercado explica (2020, p.133), que el drama de supervivència d'Inárritu, inclou una sèrie de presses de la seqüència analitzada, en les que es manipula la proximitat física implícita de l'audiència amb el personatge per indicar que s'està produint un esdeveniment transformador. Afegeix que el *DoP* Lubezki crea una experiència visual visceral mitjançant objectius gran angular amb una gran profunditat de camp que a la vegada mostra la bellesa natural de l'entorn, però que al mateix temps exigeix una distància molt curta entre la càmera i el subjecte al moment de crear primers plans. Explica que hi havia alguns moments que volien apropar la cara del protagonista, Glass (Leonardo DiCaprio), a menys de 18 cm de la càmera, que és la distància mínima d'enfocament de l'òptica de 14 mm que utilitzaven en aquell moment. El *DoP* va resoldre aquest problema, utilitzant dues lents d'aproximació, que permetien col·locar la càmera a només 10 centímetres de distància, prou a prop com perquè la respiració de DiCaprio entelés l'òptica, a la vegada que s'exagerava la distorsió de barril i s'afegien aberracions cromàtiques notables a l'extrem del quadre.



Fig. 4.1.2.2 Fotograma de la pel·lícula *The Revenant* (Iñárritu, 2015). Font: *20th Century Fox* (2015).

En el cas de la segona pel·lícula, *The Tree of Life* (Malick, 2011), mostra un ús òptim del gran angular en un seguit d'escenes que reflecteixen la meravella de descobrir el món des del punt de vista d'un nen. En aquest film, es pot veure que el *DoP* tenia la intenció de crear una imatge totalment immersiva utilitzant lents angulars però mantenint la màxima nitidesa i claredat de la imatge. Per altra banda, l'ús d'aquestes lents en aquesta pel·lícula també tenia una altra intencionalitat, com bé explica Mercado (2020, p.71), Lubezki utilitza el gran angular amb nombroses composicions de plans contrapicats que sovint fan semblar gegants els adults, i això és gràcies a l'ús de la distorsió òptica i l'expansió de la perspectiva que produeixen aquests objectius per emular la subjectivitat de l'adolescència. Eric Brown, l'ajudant de càmera, explica a l'article de l'*ASC: Cosmic Questions* (Bergery, 2011), que els objectius utilitzats van ser les Master i Ultra Primes d'angle més ampli, de 14, 18, 21 i 27 mm. També destaca que la càmera acostumava a estar molt a prop dels actors.

4.1.2.3 Formats

Durant les anàlisis s'ha vist que l'elecció del tipus de negatiu i el format de pantalla suposen una decisió molt important pel *DoP*, ja que té una gran influència al significat de l'escena, i on a part de determinar la relació d'aspecte de la imatge, també determina la textura, el gra i la qualitat que tindrà la imatge cinematogràfica. Aquest factor està directament relacionat amb la càmera amb la qual treballen.

Prendre aquestes decisions de format és molt important per Lubezki. Ell sol treballar amb el format de 35 mm, però depèn del significat que vulgui donar a l'escena treballa també amb el de 65 mm, ja que aquest últim ofereix una superfície cinc vegades més gran que el negatiu de

35 mm, on s'aprecia més definició i resolució de la imatge i per tant es pot observar les imatges amb una major profunditat, permetent així expressar millor l'estabilitat i hiperrealitat que pretenen transmetre en algunes escenes de les pel·lícules en què ha treballat. L'elecció del negatiu és un tipus de llenguatge visual que l'espectador entén de forma subliminal.

Durant les anàlisi s'ha vist que aquest fet es destaca sobretot a les pel·lícules amb Malick: *The New World* (2005), *To the Wonder* (2012), *The Tree of Life* (2011). En aquestes alterna els dos negatius depenent de l'escena.

Per exemple, en el cas de *The New World* (Malick, 2005) i *The Tree of Life* (Malick, 2011), l'ús d'aquest format està limitat a concretes escenes, gràcies a l'alta resolució que aporta, ja que mantenir la màxima qualitat és una de les seves principals intencions, a la vegada que també és una de les normes del dogma preestablert pel director i el *DoP*.

En el cas de *To the Wonder* (Malick, 2012), destaca durant l'entrevista a la revista digital *Vulture* (Buchanan, 2013), que l'elecció del format va ser per un motiu interessant, on es van enamorar de la llum que hi havia en aquell moment i la sensació que aquesta evocava: "on les coses es veuen més grans del que són". Per això els va semblar correcte la decisió de captar aquell moment amb un negatiu més gran que el de 35 mm utilitzat a la resta de la pel·lícula, ja que en aquell cas el negatiu de 65 mm té una major resolució i això ajudava a sentir una mica el què ell estava passant en aquell moment. Per tant, s'ha pogut observar que el *DoP* combina el format de 35 mm per les seqüències de la Marina i el format de 65 mm per les de Jane. Aquesta combinació és una estratègia per simbolitzar la condició volàtil del personatge de Marina i l'estabilitat de Jane, sempre segons la percepció de Neil.

Pel que fa a la relació d'aspecte, Lubezki prefereix la més àmplia possible. Però en el cas de *The Tree of Life* (Malick, 2011), van decidir de no utilitzar anamòrfic, ja que el fet que hi hagi nens corrents per l'escena, els hagués donat molts problemes d'enfocament. Els va faltar un marc més ampli, cosa que van tenir en compte l'any següent amb el rodatge de *To the Wonder* (Malick, 2012), on després d'un seguit de proves van decidir de rodar-ho amb la relació d'aspecte 2,35:1, però disparant-ho amb òptiques esfèriques, ja que en part al *DoP* prefereix la nitidesa i claredat de les imatges que ofereix les òptiques esfèriques *Master Primes*. És per això que no es nota l'efecte de la imatge anamòrfica de cantonades i llums distorsionades (Hemphill, 2013).

4.1.3 Moviment de càmera

Hi ha una cosa en comú a través del treball de Lubezki com a *DoP*, i és que la càmera mai està quieta. Com s'ha vist a l'apartat 3.4.1.3: *Immersió narrativa*, una tècnica per endinsar a l'espectador al món cinematogràfic creat, és mitjançant l'ús de les preses llargues amb moviment. Per una banda, durant les anàlisis s'ha contemplat que aquesta característica és molt destacada a cada una de les pel·lícules estudiades, on abunden aquests plans amb moviment, on la càmera es mou per l'espai cinematogràfic, permetent al públic sentir-se immers i movent-se amb els personatges, ja que realitza moviments per seguir a la figura principal i les seves inquietuds, aconseguint així una sensació d'empatia. Per altra banda, s'ha vist que hi ha una absència de plans fixos per tal de reforçar aquesta sensació d'immersió.

Aquests moviments de la càmera també són instrumentals per tal de poder prendre posicions més subjectives, allunyades de les típiques preses convencionals i que el *DoP* considera més fredes o que no ajuden a crear aquesta sensació que l'espectador se senti dins de la pel·lícula.

S'ha vist que aquestes preses, no es tracten únicament de què siguin llargues, sinó dels moviments fluids i suaus durant aquestes, on la càmera té temps per analitzar, recórrer i destacar el necessari per explicar la història i endinsar a l'espectador. Aquest moviment ajuda a transmetre les emocions dels personatges o contribuir al ritme de la història. S'ha vist que aquestes preses normalment són amb càmera en mà (o espatlla) o *steadicam*. Aquest últim ajuda a aconseguir l'efecte dels moviments fluids i suaus que no s'acaba d'aconseguir amb la càmera en mà, ja que el fet de treballar amb la càmera en mà s'aconsegueix uns moviments més tremolosos, també útils en alguns moments de la història.

En el cas de les pel·lícules dirigides per Malick, s'aprecia notablement que Lubezki estableix una sensació de llibertat reaccionant als moviments dels personatges en lloc d'anticipar-los. Aquest fet s'aprecia clarament a la seqüència analitzada de *The New World* (Malick, 2005). Als següents fotogrames extrets de la seqüència (vegeu figura 4.1.3.1 i figura 4.3.1.2) s'aprecia que la càmera explora conjuntament amb els personatges, a partir dels sentiments i accions d'aquests, sense anticipar-se als fets, sinó explorant tal com ells ho estan vivint, com si la càmera fos un espectador.



Fig. 4.1.3.1 i Fig. 4.1.3.2 Fotogrames de la pel·lícula *The New World* (Malick, 2005). Font: *New Line Cinema*. (2005).

Pel que fa a aquest fet, l'operador de càmera de Lubezki, Jörg Widmer, explica a l'article de la revista digital *Indie Wire* el següent:

Quan els actors mouen les seves mans i es toquen entre si, pots seguir la mà, i després tornes a un primer pla, de manera que si tot està en moviment, es veu molt natural. És com el flux de l'aigua. És realment una manera molt immediata d'explicar una història. Així que pots reaccionar totalment a qualsevol cosa que facin (O'Falt, 2020).

S'ha vist que l'autor acostuma a seguir aquesta filosofia, però adaptant-ho a les intencions del director amb qui treballa. Per exemple, en el cas de *The Revenant* (Iñárritu, 2015), parteix d'aquesta filosofia però amb petits canvis, ja que el director volia que la pel·lícula donés la sensació que es desenvolupava en temps real i sense talls (Salisbury, 2016). El *DoP* explica a la revista digital *British Cinematographer* (British Cinematographer, 2016), que a Iñárritu li agrada que la càmera sembli lleugerament accidental, donant al públic una sensació d'imprevist dels fets, “com si potser us heu perdut alguna cosa o arribéssiu una mica tard”. Per això, el *DoP* va utilitzar el moviment de càmera en mà per a donar aquest sentiment documental i cru als espectadors. Destaca també que aquest estil és molt diferent del d'una pel·lícula amb Malick, “on la càmera és més lírica, conscient i descriptiva”.

Aquest últim fet que comenta Chivo s'ha pogut contrastar durant les anàlisis, on s'aprecia clarament que l'ús d'aquesta eina és diferent per a cada director amb el que ha treballat. El qual ve motivat per la forma pròpia de cada director de fer cinema i del que vol transmetre.

Per exemple, quan treballa amb Malick i Iñárritu, el *DoP* utilitza la càmera per reaccionar als moviments del personatge i anar-los explorant, tot i això s'aprecia una notable diferència de moviment quan treballa amb un director o altre. Quan treballa amb Iñárritu, com s'ha vist a *The*

Revenant (Iñárritu, 2015), els moviments són una mica més aspres i bruscos, mentre que a les pel·lícules de Malick, els moviments són molt més delicats i refinats.

En canvi, quan treballa amb Cuarón, com s'ha observat a la pel·lícula *Y tu Mamá También* (Cuarón, 2001), s'ha vist un interès per transmetre la naturalitat d'una forma molt més documental, amb un ús recurrent de càmera en mà, amb la qual els moviments són molt més tremolosos i bruscos. Aquesta sensació documental que caracteritza l'estil del director, està realitzada des d'una perspectiva objectiva que adopta la càmera, un fet molt similar a l'obra de Lubezki a les pel·lícules de Malick, on la càmera té una perspectiva objectiva. Sobre aquesta visió, el mateix director explica a l'article de la revista digital *Indie Wire* (Thompson, 2018), que la càmera actua "com un fantasma del present que visita el passat", el qual només observa el que succeeix de manera objectiva, sense involucrar-se ni tractant de fer cap judici o comentari.

Tot i això, s'ha vist que se segueix apreciament una línia visual pròpia del *DoP* respecte als moviments de càmera, que es manté a totes les seves col·laboracions amb els diferents directors, on la càmera actua d'una forma molt similar, realitzant preses llargues que permeten que la càmera estigui en moviment constant per l'escena, explorant l'entorn i els successos conjuntament amb els personatges.

5 Metodologia i desenvolupament

Per tal d'assolir els objectius prèviament establerts, s'ha treballat en una metodologia, tal com s'explica a continuació. Aquesta s'ha utilitzat per a les diferents fases que formen aquest procés, classificat en dos grups diferenciats, els quals es componen de diferents parts:

- Metodologia de l'estudi previ: Anàlisi.
- Fases que conformen el producte final.
 - o Preproducció.
 - o Producció.
 - o Postproducció.

5.1 Estudi previ

Per a l'elaboració d'aquest treball s'ha investigat i analitzat en profunditat la direcció de fotografia d'Emmanuel Lubezki. Per tal d'aconseguir-ho, dins d'aquest marc s'ha treballat sobre la base d'una investigació bibliogràfica i una anàlisi comparativa, per tal de conèixer les tècniques i l'estil de la direcció de fotografia del *DoP*.

5.1.1 Anàlisi

Un cop obtinguda la informació necessària, s'ha treballat en el mètode d'aquest estudi previ. S'ha fet una anàlisi de la imatge cinematogràfica de les seqüències escollides on Lubezki ha treballat, per així conèixer els patrons més recurrents que utilitza el *DoP*, després de realitzar el visionament de les pel·lícules en qüestió. Aquest mètode té com a finalitat ampliar els conceptes investigats anteriorment mitjançant una anàlisi en detall de les seqüències esmentades.

5.1.1.1 Mètode d'anàlisi

Per dur a terme aquest mètode s'ha dissenyat una fitxa per analitzar el conjunt de variables d'elements tant formals com conceptuals de les seqüències.

A l'hora de crear-la, s'han tingut en compte un seguit de categories que inclouen els diferents aspectes que resulten més rellevants del *DoP* al moment de construir la imatge cinematogràfica, les quals s'han investigat durant el marc conceptual.

És important, ja que es parla de la direcció de fotografia, esmentar quines són les seves funcions i formes mitjançant eines que té al seu abast per modificar la imatge cinematogràfica i així evocar diferents significats. Per tant, per poder elaborar l'anàlisi d'aquests aspectes, és important dirigir-se als elements que hi formen part. A partir de l'estudi rigorós s'han escollit les categories convenients per analitzar, creant així una fitxa pròpia pensada per la fotografia cinematogràfica.

Per tant, en aquesta s'han inclòs un conjunt d'elements a analitzar, amb la finalitat d'obtenir els resultats d'una forma més resumida i visual. En aquesta es tenen en compte tant les característiques tècniques de la pel·lícula, com són les càmeres, l'*aspect ratio*, els objectius, els formats, etc. Com els aspectes formals i conceptuals que formen el conjunt d'imatges cinematogràfiques de la seqüència, recollint així aspectes com el tipus de pla, l'angulació, el moviment de càmera, la il·luminació i la tonalitat. Per aquest motiu s'ha fet una diferenciació de dues fitxes: una fitxa tècnica i una altra d'anàlisi. En aquesta segona, s'ha volgut treballar cada pla de les seqüències, la qual es pot veure en diversos exemples a l'annex II.

Un cop obtingudes les dades dels elements quantitius més importants i destacats de la seva direcció de fotografia, s'ha fet una interpretació qualitativa d'aquests, on s'ha volgut donar explicació a les intencions dels processos utilitzats a l'hora de realitzar la seqüència analitzada. Això permet apropar al lector a la figura del *DoP* i obtenir una visió més àmplia i detallada de l'estil propi de Lubezki.

A partir d'aquest fet, s'ha pogut començar a treballar en la creació de producte final, on es volen aplicar els elements que sol utilitzar el director, per així seguir el seu estil visual com s'ha plantejat i explicat durant els objectius. Tots aquests elements s'han escollit amb relació a la seva direcció de fotografia, incloent-hi així els que són de major interès a analitzar en la seva obra, amb la finalitat d'elaborar una proposta per identificar els patrons recurrents en les pel·lícules sobre les tècniques utilitzades i l'estil que més es repeteix, podent veure de quina forma varia i evoluciona el seu estil.

Gràcies a aquesta fitxa, s'ha pogut recollir la informació més rellevant i poder extreure les conclusions pertinents sobre l'estil que el caracteritza, així com les tècniques més recurrents que utilitza i les intencions que hi ha al darrere de cada decisió.

5.2 Fases que conformen el producte final

En aquest apartat final es realitza una breu explicació de les tasques que s'han portat a terme per tal d'aconseguir el resultat final. El producte final plantejat es construeix a partir de tres fases necessàries per a qualsevol producció audiovisual: la preproducció, la producció i la postproducció.

5.2.1 Preproducció

La primera fase per a la creació del producte audiovisual és la preproducció, aquesta és la fase de preparació abans del rodatge.

En aquesta, seguint les tasques pròpies d'un *DoP*, ha sigut important tancar el guió i crear un guió tècnic dels plans que es pretenen realitzar, decidir bé les localitzacions on rodar les diferents escenes, decidir el material que cobreixi les necessitats del curtmetratge i finalment crear un pla de rodatge.

Hi ha altres tasques que s'han dut a terme des dels rols de la direcció i la producció per poder rodar el curtmetratge, però aquestes no s'inclouen dins de les tasques del *DoP*, i per tant no s'aprofundiran en aquests apartats, ja que no són rellevants per l'objectiu del projecte: com la creació de la campanya *crowdfunding* (vegeu annex II), l'elaboració d'un guió literari (vegeu l'annex III), la composició musical de la banda sonora, el càsting, el pla de rodatge (vegeu annex VII), l'ordre de transport (vegeu l'annex VIII), els permisos per rodar a les localitzacions escollides (vegeu annex IX), la formació de l'equip, la creació del vestuari (vegeu annex X), entre d'altres.

5.2.1.1 El guió tècnic

En primer lloc es va treballar en el guió a partir de la idea que es tenia de la història, però com s'acaba de comentar, durant aquest treball no s'aprofundirà en el procés de la creació del guió literari, ja que no és rellevant com a tasca que realitza un *DoP*. Aquest es pot veure a l'annex III.

Un cop es va crear aquest guió literari de la història que es volia rodar, es va realitzar un guió tècnic on es recullen tots els plans que es volen realitzar en cada escena. En aquest es contemplen característiques més tècniques per tal d'aconseguir l'estil visual plantejat, com:

tipus de pla, enquadrament, angulació, moviment de càmera i tipus de llum. Aquest es pot veure a l'annex IV.

5.2.1.2 Les localitzacions

Ja que aquest projecte es basa en l'estil visual de Lubezki, com s'ha vist durant les anàlisis de referents d'aquest treball, el *DoP* acostuma a treballar en espais exteriors on predominen els paisatges i la naturalesa.

Per aquest motiu, després de realitzar una àmplia investigació sobre diferents possibilitats, es va acabar escollint la zona del Delta de l'Ebre, on es van seleccionar diverses localitzacions per dur a terme tot el rodatge. Després de tenir tots els elements visuals i narratius, es va fer una selecció de les diferents localitzacions que millor encaixaven amb el *look* i l'ambient que es buscava per la història plantejada.

Un cop escollides va ser important anar-les a veure prèviament al rodatge, i així fer proves de càmera a les mateixes localitzacions (vegeu figura 5.2.1.1), veure les possibilitats de la col·locació de la càmera, l'orientació i altres aspectes tècnics de cada localització. Tot i que també es va tenir en compte d'anar a veure aquelles localitzacions que s'havien descartat prèviament.

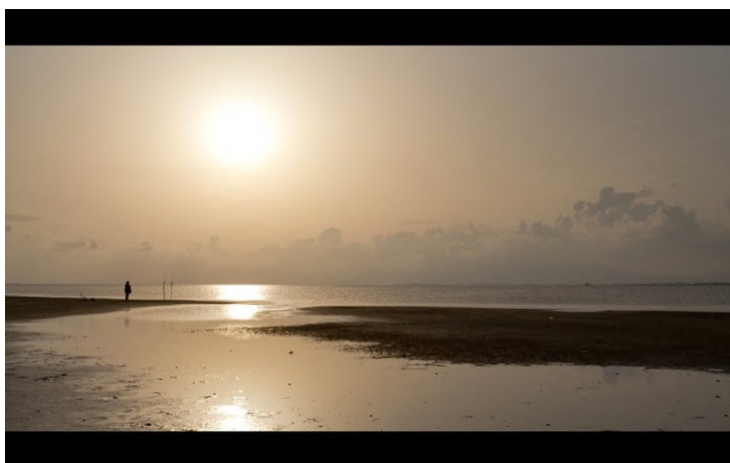


Fig. 5.2.1.1 Fotograma de les proves de càmera a la localització de la platja del Trabucador del Delta de l'Ebre. Laura Parpal. (2021).

Durant aquesta fase es va realitzar un document explicatiu amb cada una de les localitzacions que s'havien escollit, el qual es troba a l'annex V. En aquest document es tenen en compte

diferents aspectes com: l'orientació en què està ubicada, per així poder veure el recorregut del sol i les hores d'aquest, les imatges reals que es van realitzar, l'aparcament i l'accés a cada una, els aspectes climàtics com les minves i marees, el terra (ja que moltes platges allà són de fang), els reflexos, etc. En aquesta fitxa també s'ha inclòs un esquema de planta de la posició de la càmera, els personatges i el sol.

Els esquemes de planta són una guia de com es pretén col·locar la càmera, tenint en compte factors com el moviment dels personatges, l'espai disponible i el sol. Tots aquests es troben juntament amb cada fitxa de la seva localització (vegeu annex V), tot i que a la següent figura (vegeu figura 5.2.1.2), es pot veure un exemple d'un esquema de planta de la localització de la platja del Trabucador, al Delta de l'Ebre, en el qual s'indica la idea de la col·locació de la càmera (color taronja), els personatges (color vermell) i el sol (color groc), per rodar l'escena.



Fig. 5.2.1.2 Exemple de planta de càmera a la platja del Trabucador, Delta de l'Ebre. Font: Elaboració pròpia. (2021)

Pel que fa a l'orientació de la ubicació i les hores òptimes de la llum solar, s'ha treballat amb dues aplicacions (*Photo Ephemeris* i *PhotoPills*) que mostren l'orientació del sol a la mateixa ubicació i data que se li indiqui, a la vegada que detallen les hores reals de la sortida i la posta del sol, i altres hores òptimes de la llum, com l'hora màgica (o daurada) i l'hora blava. Per exemple, a la següent figura es mostra un exemple de l'aplicació *Photo Ephemeris*, en la que s'observa un mapa de la ubicació real en la data del 9 de maig del 2021, en aquest cas és la platja de la Marquesa al Delta de l'Ebre. Les línies indiquen les diferents hores òptimes de la

llum; la sortida del sol que és la línia groga, sortint per l'oceà, i en taronja es mostra la posta de sol, el qual es pon per les muntanyes. La línia del costat de la groga, és l'hora màgica, que en aquest cas, també és per l'oceà. A la part inferior es detallen les hores reals d'aquests fets (vegeu figura 5.2.1.3).

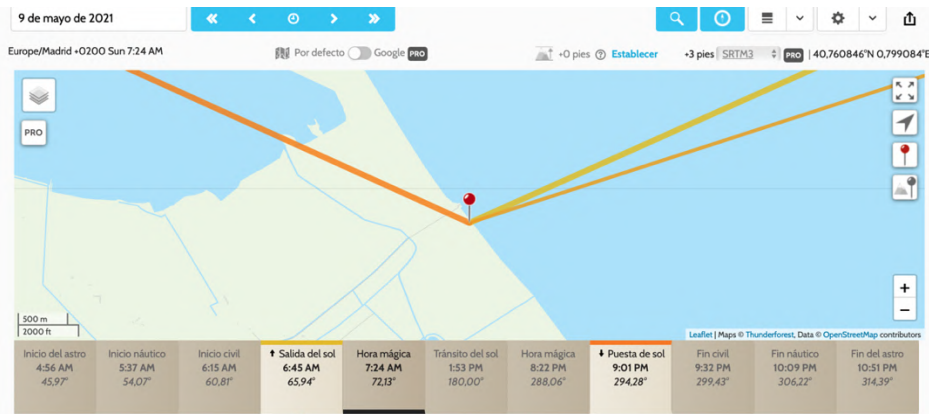


Fig. 5.2.1.3 Captura de pantalla de l'aplicació *Photo Ephemeris*. Font: *Photo Ephemeris*. (2021).

5.2.1.3 Material

Un altre aspecte important és el material, que com s'ha vist durant el marc conceptual, aquest afectarà en gran part a l'estètica visual que es vol donar al producte final. En aquest apartat s'ha realitzat una explicació detallada de les motivacions de l'elecció del material més rellevant que es necessitava en el departament de càmera i llum. Pel que fa a la resta del material que es necessitava, a l'annex VI es mostra un llistat detallat dels diferents elements compresos d'aquest departament.

Per l'elecció d'aquest material, en basar aquest curtmetratge en l'estil visual d'Emmanuel Lubezki, s'han tingut en compte els resultats obtinguts durant l'anàlisi de la filmografia del director, on s'ha pogut veure la seva forma de treballar, quin material acostuma a utilitzar i per quins motius són les seves eleccions. D'aquesta manera s'ha obtingut una millor orientació del material a escollir per dur a terme aquest projecte, intentant seguir la línia del *DoP*.

És per aquest motiu que no es va agafar res d'il·luminació, ja que un dels aspectes més destacats de la seva direcció de fotografia és que treballa amb la llum natural i la disponible de l'espai, i per tant no utilitza fonts de llum artificial, però sí que s'acostuma a utilitzar un *porrex* per tal de crear farciments negatius a les cares dels personatges.

Tenint en compte la hipòtesi del projecte, on es pretén treballar amb el mínim pressupost i crear un estil similar a la del *DoP*, es va decidir de llogar tot el material possible al servei de préstec de la universitat (SERMAT).

En primer lloc, en càmera: al tenir dues càmeres de cinema d'alta qualitat a SERMAT (la *Panasonic EVA AU-1* i la *BMPCC 6K*), aquestes es van estudiar, provar i realitzar diferents proves de càmera per veure la que millor s'adaptava a les necessitats del curtmetratge. Per l'elecció d'aquesta, es van tenir en compte factors com: la qualitat i el format, el *workflow*, el pes, la latitud, el rang dinàmic i la sensibilitat a la llum.

El curtmetratge, al ser rodat en una totalitat de localitzacions exteriors, amb llum natural, en moments de baixes llums, amb càmera en mà, etc. L'autora es va decantar per treballar amb la *BMPCC 6K*, ja que aquesta en comparació a la *Panasonic*, treballa millor amb baixes llums, i pel projecte és important treballar en els moments d'hores on el sol està baix i hi ha poca llum. També perquè la primera pesa molt menys que l'altra, i en voler treballar amb un estabilitzador, aquest aguanta un pes concret. Doncs, es va preferir escollir la que pesés menys, per així tenir marge per poder vestir-la amb diferents accessoris necessaris: *Matte Box*, filtre polaritzador, monitor, bateries, *Follow Focus*, òptica, etc.

Un altre factor que es va tenir en compte era tant la qualitat i el format de cada càmera, com el *workflow*. El fet que la càmera *BMPCC 6K* pugui gravar a *6K* amb format *RAW*, era una bona opció, ja que mantenia la màxima qualitat pel moment de la postproducció. El fet de rodar amb aquesta càmera, va obrir la possibilitat de treballar amb el format *BRAW* que ofereix *Blackmagic*, el qual ocupa poc per ser un format *RAW* al màxim de qualitat (*6K*). En canvi amb l'altra càmera és preferible treballar amb un gravador extern, i el qual aquell format *RAW* ocupa molt més que el de *Blackmagic*.

Pel que fa als filtres de càmera per controlar la llum que entra per l'òptica, únicament es va tenir en compte escollir filtres polaritzadors. Pel que fa als filtres de Densitat Neutre (*ND*), uns filtres que ajuden a treballar millor en situacions d'altres llums, aquests no es van reservar, ja que el *DoP* no n'utilitza, únicament treballa amb els primers filtres.

Sobre l'elecció de les òptiques, en conèixer que el *DoP* treballa amb òptiques molt obertes, s'ha volgut seguir la seva línia i treballar amb lents de fins a 35 mm de distància focal. Durant aquesta fase també s'han realitzat diferents proves d'òptiques: la 35 mm, la 24 mm i la 16 mm de *Samyang Xeen*, i la 35 mm, la 24 mm i la 16 mm de *Samyang*, on es compara les dues gammes de la marca: les *Xeen* i les de gamma cine. Finalment es va escollir el joc d'òptiques *Samyang Xeen* (35, 24 i 16mm) amb una obertura de diafragma màxima de T1.5 en les dues primeres, i T2.6 a l'última.

Pel que fa als accessoris per la càmera, es va tenir en compte d'escollir un *Matte Box* per poder ficar el filtre polaritzador, el gravador *Atomos Ninja V*, per utilitzar de monitor, ja que destaca pel seu poc pes i petites dimensions, també per tal que l'ajudant de càmera pugui fer l'enfocament mentre l'operadora es va movent per l'espai, es va escollir un comandament d'enfocament inalàmbric, el *Follow Focus Nucleus-M* de *Tilta*.

Per últim, ja que es volia estabilitzar la imatge i *SERMAT* no disposen de cap estabilitzador, es va decidir de llogar un *Gimbal* de 3 eixos a la casa de lloguer *ACLAM*. Aquests aguanten fins a un pes concret, i per tant es va decidir d'agafar el *Zhiyun-Tech Crane 3S PRO*, que suportava fins a 6,5 kg, ja que es va fer el càlcul del pes total de la càmera amb tots els accessoris, i se sobrepassava del pes permès en els altres *Gimbals* que s'estaven contemplant, els quals suportaven un pes de fins a 4,5 kg, i segons els càlculs, la càmera arribava a uns 5 kg.

5.2.1.4 Pla de rodatge i ordre de transport

Prèviament al rodatge, es van realitzar diverses fitxes per tal de poder organitzar millor la logística de l'equip i per optimitzar al màxim el temps. Per una banda es va fer un pla de rodatge per organitzar quines escenes es gravaran en cada moment del dia, tenint en compte els factors meteorològics que es prevenien en aquelles dates, els possibles contratemps i a que una de les actrius i un membre de l'equip marxaven un dia abans. Sobre la fitxa del pla de rodatge, es van realitzar dues de diferents: una de general i una de detallada per cada dia de rodatge. Per altra banda, es va realitzar també un ordre de transport per poder tenir una bona organització i aprofitar al màxim el primer dia que arribava l'equip al Delta de l'Ebre. Aquest es pot consultar a l'annex VIII.

Pel que fa a les diferents fitxes del pla de rodatge, la primera consta d'una fitxa general on s'inclouen els dies de rodatge, les escenes a rodar, les localitzacions de cada escena, les hores

òptimes del dia i les actrius que hi participen, el qual era útil per poder-lo consultar d'una forma molt més visual i genèrica. En canvi, l'altre consta de la mateixa informació però amb més detall, ja que consta de diverses fitxes per cada dia de rodatge, on la informació es desglossa per hores, i per tant és molt més exacte i precisa. En aquestes es detallen les hores de rodatge, tenint en compte el trajecte cap a la localització, els canvis de localitzacions, els assajos, les convocatòries generals, el temps per maquillar i pentinar, el temps per preparar el material, etc. Aquests plans de rodatge, tant el general com els detallats, es poden consultar a l'annex VII.

5.2.2 Producció

Durant la segona fase, es va realitzar la fase de producció, és a dir la gravació del producte plantejat. En aquesta va ser molt important seguir les ordres de rodatge marcades a l'anterior fase.

La producció es va realitzar durant quatre dies a les diferents localitzacions del Delta de l'Ebre, anteriorment escollides. Aquesta en ser rodada tota en exterior, l'equip depenia totalment de la meteorologia, per aquest motiu s'havia d'anar controlant a tot moment aquest factor, per si era necessari fer algun canvi al pla de rodatge o seguir amb el planificat. Durant aquesta fase també va ser molt important que cada persona de l'equip tingués clar el seu rol i dugués a terme la seva tasca establerta.

Pel que fa a l'equip de càmera, havia d'haver-hi una gran comunicació entre la *DoP* i l'operadora de càmera per aconseguir el resultat desitjat, tot i que es va seguir, en la mesura del possible, el guió tècnic que es va realitzar anteriorment, on estaven detallats diferents aspectes que s'havien de tenir en compte durant el rodatge, com els tipus de plans, l'angulació, les òptiques a utilitzar, l'ús de filtres polaritzadors, els moviments de càmera, la llum que es volia aconseguir, etc. Totes aquestes característiques eren decisions molt importants a prendre per la figura del *DoP* per realitzar el producte plantejat. Durant el rodatge també era important escollir els paràmetres de càmera que s'havien establert amb anterioritat i tenir la càmera ben configurada i formatada abans de començar a rodar. També va ser imprescindible realitzar la claqueta al començar cada pla i anotar tots els plans fets al part de càmera, per així després poder realitzar el muntatge més fluid. Es pot veure un exemple d'aquest part de càmera a l'annex XI.

Un cop es finalitzava la jornada de rodatge o es retornava a l'apartament, era molt important fer la descàrrega del material brut, és a dir de tots aquells clips de vídeo sense processar, en la resolució i el format enregistrat (*6K RAW*), de la *SSD* externa (on estaven guardats tots els plans) a un disc dur extern. També era necessari fer una còpia de seguretat de tot aquest material brut.

5.2.3 Postproducció

Pel que fa a l'última fase, la postproducció, és on es munta i s'edita tot el material gravat, i on posteriorment al muntatge es realitza l'etalonatge del producte final per a corregir el color i de manera paral·lela també es modifica i ajusta la banda sonora. Cal destacar que aquest la feina d'aquest últim procés s'ha dut a terme des que es va tenir finalitzat el guió literari i el guió tècnic, ja que gràcies a aquests, a la idea de la directora amb base a l'estil musical, i a l'estructura del muntatge del curtmetratge, es va poder anar creant la banda sonora. Però és en aquesta última fase on un cop es té el muntatge final, el compositor ajusta els temps de cada instrument per tant d'adequar-la al ritme i al temps de cada escena.

Durant aquesta fase va ser important de crear arxius *Proxies* del material brut per tal de facilitar el *workflow* al muntador, ja que el material va ser gravat amb format *RAW* i amb una resolució 6K, i per tant aquesta resolució tan elevada i aquest format, depenent de les característiques que disposi l'equip amb el qual s'editi (targeta gràfica, memòria RAM, processador...), normalment no es reproduïen amb total fluïdesa i es fa difícil de treballar.

Com que per editar aquest projecte no es conta amb un equip potent, va ser necessari crear aquests arxius *Proxy*. Des del programa *DaVinci Resolve 17* es van crear els arxius mitjançant el còdec d'*Apple ProRes 422 Proxy*. Aquest comprimeix la imatge sense gaires pèrdues i està pensat per una edició de vídeo eficient, d'aquesta manera es va poder editar el material amb gran fluïdesa i així posteriorment poder fer les primeres exportacions del muntatge per fer-se a la idea. Aquests arxius *Proxy* es van exportar amb un espai de color lineal, aplicant-li un LUT de color (*Blackmagic Pocket 6K Film to Extended Video v4*), ja que els clips bruts estaven amb un espai de color logarítmic.

Un cop finalitzat el muntatge, es va exportar amb h264 perquè així l'encarregat de la banda sonora pogués acabar d'ajustar-la al temps de cada escena, tal com s'ha comentat al principi d'aquest apartat. De manera paral·lela es va començar a fer l'etalonatge de tot el curtmetratge

amb els arxius amb *6K RAW*. Aquest procés s'ha realitzat amb el programa *DaVinci Resolve 17*. S'ha partit del *timeline* que es va exportar del *Final Cut Pro* un cop es va finalitzar el muntatge, i des del programa d'etalonatge es van enllaçar els clips bruts, per poder-los editar amb la màxima qualitat i sense pèrdues.

Durant el procés d'aquest projecte, no es va poder finalitzar el color de tots els clips del curtmetratge, ja que és una tasca que requereix molt de temps per aconseguir bons resultats. Per aquest motiu es va centrar l'atenció a editar el color únicament a alguns clips seleccionats, i d'aquesta manera mostrar el resultat que es pretén aconseguir al capítol 7: *Ampliacions futures*, ja que és important com a *DoP* mostrar els plans amb el color que s'ha plantejat des d'un principi. Però cal donar èmfasi, que la tasca de muntatge i etalonatge no formen part plenament de les tasques d'una *DoP* i per aquest motiu s'ha intentat cobrir les altres necessitats per tal d'aconseguir el millor resultat per aquest projecte. Per aquest motiu la majoria de clips del producte s'han exportat amb un *LUT* propi de *Blackmagic*, anomenat *Blackmagic Pocket 6K Film to Video V4* juntament amb una edició molt bàsica del color, ja que inicialment estaven en logarítmic i no és una aproximació adequada del que es vol aconseguir, ja que les imatges estan en cru i s'han de processar.

6 Anàlisi i resultats

A continuació, es presenta un repàs detallat dels resultats obtinguts a partir dels anteriors capítols que han servit per formar l'objectiu final d'aquest projecte, per tant, durant aquest capítol s'expliquen els aspectes més rellevants del producte realitzat. Es presenta la sinopsi de la narrativa del relat, tot seguit es mostra la fitxa tècnica per mostrar les característiques tècniques del curmetratge i els rols de l'equip, i finalment es presenta una anàlisi dels aspectes visuals aplicats al producte final.

6.1 Sinopsi

Una història de superació centrada en una noia abstracta en l'amor cap a la seva parella. A Serendipia, la protagonista s'haurà d'enfrontar al significat de la pèrdua i haurà d'aprendre que la vida segueix tot i les circumstàncies que l'envolten a cada moment. Es recolzarà en el seu entorn que tan feliç l'ha fet i trobarà un nou significat per a la seva existència, gaudint així de tots els bons moments que li oferirà la vida.

6.2 Fitxa tècnica

Títol original	<i>Serendipia</i>
Any	2021
País	Espanya
Duració	7 minuts
Equip Artístic	
Noia 1	Ainara Elejalde
Noia 2	Berta Panadès
Equip tècnic	
Direcció i producció	Laura Parpal
Ajudant de producció	Laura Trunas
Auxiliar de producció	Sergi Ruiz de Morales
Ajudant de direcció	Bernat López

Auxiliar direcció	Sergi Ruiz de Morales
Cap de localitzacions	Laura Parpal
Equip de localitzacions	Pau Buera, Marta Subirà i Bernat López
Direcció de fotografia	Laura Parpal
Operadora de càmera	Marta Subirà
Ajudant de càmera/ foquista	Laura Trunas
Auxiliar de càmera	Bernat López
Foto fixa	Sergi Ruiz de Morales i Laura Trunas
Vestuari, maquillatge i perruqueria	Laura Trunas
Edició i muntatge	Marta Subirà i Laura Parpal
Música	Pol Barberán
Etalonatge	Laura Parpal i Marta Subirà

Taula. 6.1 Fitxa tècnica del curtmetratge *Serendipia*. Font: Elaboració pròpia.

6.3 Disseny visual

En aquest apartat es presenta una anàlisi sobre l'aproximació més general de la producció que s'ha fet en aquest projecte, en relació amb la direcció de fotografia.

El curtmetratge estava pensat per endinsar a l'espectador al món cinematogràfic creat i aproximar-lo a una major naturalitat possible, tal com ho fa el *DoP* Emmanuel Lubezki. Tot això s'aconsegueix a partir de diferents formes pròpies que el llenguatge cinematogràfic ofereix, amb l'ajuda de diverses eines i elements tècnics que ajuden a reforçar la idea plantejada. Aquestes es van conèixer a partir de les anàlisis fetes durant el capítol 4: *Anàlisis de referents*, de la filmografia de Lubezki, per així conèixer-les amb més profunditat i poder tenir un punt de partida amb l'elecció d'aquests elements per aplicar al producte.

Per tant, el punt fort del treball no està centrat en la part narrativa de la història, sinó en la direcció de fotografia d'aquesta. I per això en aquest apartat es destacaran els diferents elements més rellevants que componen l'estil visual del curtmetratge, com són els moviments de càmera, la llum, el color i la composició, dels quals és important analitzar els resultats obtinguts.

La producció es va realitzar en deu localitzacions diferents, cada una d'elles dins del Parc Natural del Delta de l'Ebre. El rodatge va ser tot en exterior, i per tant la producció s'havia d'adaptar al complet als canvis meteorològics que succeïssin d'imprevist. Així va ser, encara que la planificació anterior fos molt útil, no es va poder planejar 100% la llum que es volia a cada escena.

La narrativa tractava sobretot dues emocions, la felicitat i la tristesa, tot i que, a mesura que la història avança i el personatge comença a superar la situació, aquesta tristesa comença a donar lloc a la superació i adaptació de la situació. Per plantejar inicialment l'estil visual que es volia donar al curtmetratge, es va haver de desgranar la història i conèixer tots els matisos d'aquesta. Es va decidir d'elaborar un estil visual diferent depenent de les emocions i els successos que el personatge patia, classificant les diferents escenes en quatre "emocions": tristesa, felicitat, perdó i superació.

Tot seguit s'explica de forma general, la intenció inicial que es volia donar amb l'ús del color i l'ambientació dels *flashbacks*. Seguidament es fa un repàs en detall sobre els diferents elements més rellevants de l'estil visual de cada atmosfera creada, incorporant els detalls dels resultats obtinguts de cada localització corresponent, així com una valoració d'aquests i de com es va treballar per aconseguir-los.

6.3.1 Ús del color

Pel que fa a les escenes de felicitat, es va voler realitzar un estil visual més viu, amb un ús de més colors, aquests més saturats i vius. En canvi, pel que fa a les escenes on la noia està sola al moll, es va voler transmetre la pena i tristesa que el personatge estava vivint, per això s'utilitzen colors més freds, on predominen els colors pàl·lids i menys saturats, com els grisos, negres, blaus i blancs. Per tal d'aconseguir-ho es va voler treballar en moments del dia on la temperatura de color fos més freda, per aconseguir així aquestes tonalitats, com a les hores blaves o en dies nuvolats.

Per les escenes que els personatges es perdonen, es va voler crear un ambient més tranquil i fred, per transmetre una sensació de solitud i desconfiança, per aquest motiu també es buscaven colors freds i pàl·lids.

Finalment, per les escenes que el personatge comença a superar-ho, acceptant la situació, es va voler crear una atmosfera molt més càlida, però delicada, on es volia predominar als colors càlids de les hores màgiques, tot i que amb presència d'un contrast entre els colors freds de primera hora, i els càlids de la sortida del sol.

6.3.2 *Flashbacks*

Durant el curtmetratge es fa un ús recurrent dels *flashbacks*, un element molt utilitzat al cinema, que altera la seqüència cronològica de la narració, traslladant l'acció al passat. Aquest element es va utilitzar per representar en imatges els pensaments i les sensacions que pateix la noia en pensar en la seva parella que ha deixat de formar part de la seva vida, per motius que no són rellevants.

Des del punt de vista de la direcció de fotografia, per tal de diferenciar les escenes del present amb les del passat, es va plantejar de fer un tractament visual diferent, i d'aquesta manera crear una atmosfera diferent pels moments que la noia està feliç i acompanyada amb la parella, als moments que està trista, reflexiva i sola.

Es va plantejar que les escenes dels *flashback*, fossin amb una llum més de dura, però intentant mantenir les hores en què el sol encara està baix i crea unes ombres allargades. D'aquesta manera també es podria aconseguir els colors ataronjats de quan el sol està en aquesta posició. També, es va plantejar que els colors fossin més vius.

En canvi per les escenes del present, en les que el personatge està trista i explorant en els seus pensaments interiors, es va plantejar que tinguessin un tractament amb una llum més suau i en hora blava, amb predominança de colors blaus i contrastats amb els colors foscos, d'aquesta manera acompanyar el color blau poder augmentar la sensació de tristesa del personatge. Tot i això, aquest personatge té un arc transformador al llarg de la història, on comença a superar-ho, a conseqüència es va voler fer les escenes finals amb una llum d'hora màgica i amb la presència del sol, jugant també amb la simbologia de la sortida del sol com a "nou començament", sigui del dia o del personatge. A banda del tractament lumínic i de color, es va plantejar d'utilitzar òptiques més angulars per aquests moments, plans més generals i moviments de càmera més delicats, on la càmera s'apropava, s'allunyava i explorava des d'un punt de vista més llunyà els successos.

6.4 Estil visual escenes “tristesa”

El conjunt d'escenes que conformen el sentiment de tristesa establert, es van abordar correctament i amb bons resultats, el color era el plantejat, tot i que la composició no era exactament com es va planificar, i el mateix passa amb els moviments de càmera. Tot seguit es fa un repàs per les localitzacions que conformen aquesta escena, i amb més detall sobre l'estil visual:

6.4.1 Localització 3: Platja del Trabucador (Moll de fusta)

En aquesta localització es va rodar l'escena on la protagonista està al present, recordant a la seva parella a un moll de fusta, sola, enmig de la solitud del moment, en un dia plujós i fred.

Quan es va rodar aquesta escena plovia una mica, estava ennuvolat i es veia tot amb un ambient fred. Això va ser ideal per la llum i l'ús del color que es buscava des d'un inici. Durant la fase de preproducció, ja es buscava intentar aconseguir aquest ambient per aquesta escena, acompanyada d'una llum freda, un dia lleugerament plujós, l'aigua en calma i amb el cel tapat. Per tant, gràcies a la planificació inicial del pla de rodatge que es va elaborar, i a la sort del moment es va poder aconseguir l'efecte desitjat.

És més, en aquesta escena, també es buscava que al cap d'una estona que la protagonista estigués asseguda i reflexionant al moll, es comencés a aclarir el cel (igual que el pensament interior del personatge), i a la vegada sortís el sol ataronjat del capvespre perquè així reflectís algunes parts de l'aigua i a la vegada la seva cara. Així va succeir, i això va ser totalment d'imprevist, ja que la meteorologia indicava que plovia i feia núvol a tot moment, i l'equip tot i això, va decidir de seguir amb el pla de rodatge establert, ja que era l'últim dia de rodatge i si no es feia aquell dia, no es veuria al curtmètratge.

Un impediment va ser que en aquell moll hi havia força gent. Però l'equip de producció va poder demanar un temps perquè no hi accedís ningú en aquell moment de rodatge. A la vegada, un problema que va tenir l'equip en rodar alguns plans on es volia mostrar la cara de la noia, era que en voltejar-la es veia gent pel darrere, caminant, pescant, etc. Això també era degut al fet que es treballava amb una òptica molt ample, però era necessària per a augmentar el dramatisme de personatge.

Respecte a les òptiques, pel que fa al pla general del moll, que es mostra a la figura 6.4.1.1, inicialment es va utilitzar una òptica de 24 mm, però en estar tan lluny del que es capturava, es va canviar a l'òptica de 35 mm i d'aquesta manera intentar que no fos una imatge tan llunyana. Però finalment, la de 35 mm no va acabar d'agradar i es va tornar a treballar amb la de 24 mm per aconseguir el resultat que s'observa a la figura. Aquesta també va augmentar el significat que es volia transmetre a la història, de representar a la protagonista sola caminant cap al final del moll enmig de la immensitat de l'espai on es troba, on s'està enfrontant a alguna cosa més gran del que ella pot controlar, com és la situació que pateix i a la vegada, en relació amb la composició del pla, s'enfronta a un espai molt gran.

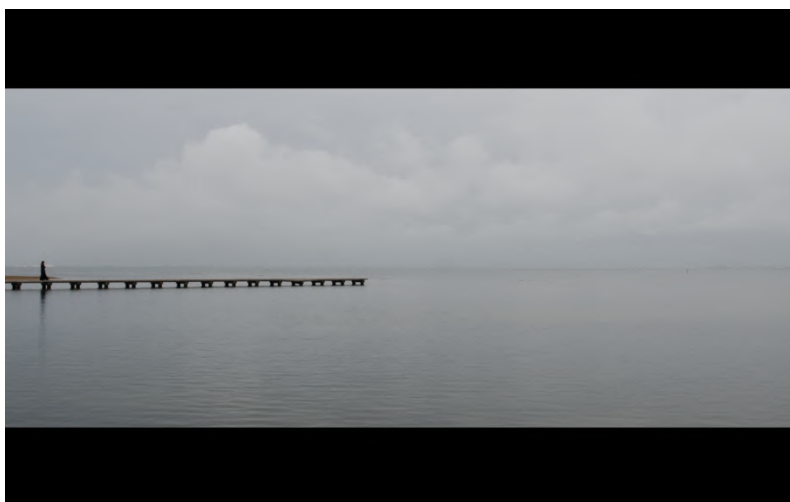


Fig. 6.4.1.1 Fotograma del curtmetratge al moll de fusta de la Platja del Trabucador. Font:
Elaboració pròpia. (2021).

En aquest moll també es van tenir problemes per fer primers plans. Aquest era molt més gran que l'embarcació de Les Madalenes, de la localització 2, però quan es feien primers plans hi havia el problema de l'aparició de persones pel fons que destrossaven bastant el relat, tot i que era el "natural", però el fet que apareguessin, fan que l'espectador no s'acabés d'endinsar a conseqüència de fixar-se amb els elements del fons i no centrar la seva atenció amb l'element principal, la protagonista. Per aquest motiu, es va intentar de falsejar l'espai en algunes ocasions, intentant que la protagonista estigués col·locada a l'esquerra del moll, i no al centre, tal com està realment al curtmetratge.

6.4.2 Localització 9: Camí (Carrer de les Baladares)

En aquesta localització es va rodar l'escena en què la protagonista camina sense rumb amb un fanal a la mà que ajuda a il·luminar-li el camí (minut 4:10 a minut 4:38). Aquest és l'únic element de llum artificial durant el curtmetratge.

Quan es va començar a rodar, la llum era força adequada, però a mesura que passava el temps, s'enfosquia de manera molt ràpida, sobretot a conseqüència del núvol que començava a tapar la llum, ja que venia una turmenta, però també perquè el sol es pon molt de pressa en aquelles alçades de l'any. Per tant, tot i que s'havia planificat de rodar aquesta escena amb més llum, pel comentat anteriorment i per motius de temps, es va rodar amb menys il·luminació de la que es volia, i per aquest motiu es veu la imatge tan contrastada, perquè la llum del cel sí que il·luminava l'aigua del voltant, però la seva cara quedava més fosca del que es volia, però el resultat obtingut no desagradava, ja que se seguia apreciava la silueta (vegeu figura 6.4.2.1, figura 6.4.2.2 i figura 6.4.2.3).

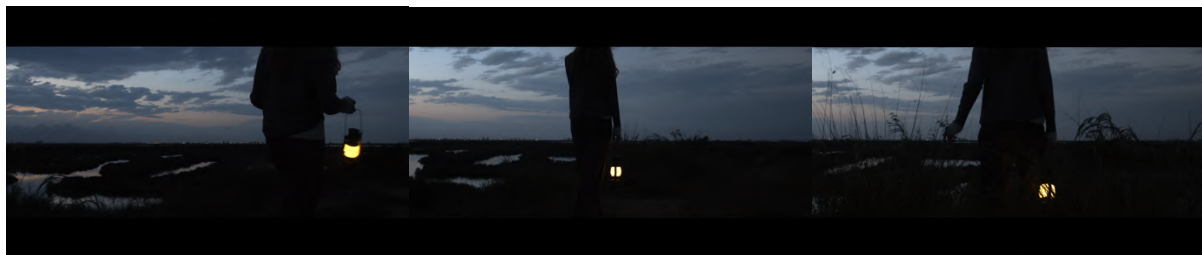


Fig. 6.4.2.1, Fig. 6.4.2.2 i Fig. 6.4.2.3 Fotograma del curtmetratge a la localització 9: Camí.

Font: Elaboració pròpia. (2021).

6.5 Estil visual escenes de felicitat

En aquestes localitzacions no es va obtenir exactament els resultats que es buscaven, ja que va haver-hi una llum molt dura i això va crear unes ombres molt dures i a conseqüència massa contrast. Tot seguit es fa un repàs per les localitzacions que conformen aquesta escena, i amb més detall sobre l'estil visual:

6.5.1 Localització 2: Les Madalenes (Embarcació)

En aquesta localització es va rodar una escena que forma part del *flashback*, on les dues actrius estan assegudes al final d'un petit moll de fusta.

Es van poder rodar tots els plans des d'on estava plantejat prèviament, ja que ja es tenia en compte que l'espai no era molt gran i que per tant l'operadora disposava d'un espai molt reduït per operar còmodament la càmera, aquest va ser un factor que va dificultar una mica per fer plans més variats de perspectiva, ja que l'operadora no tenia prou llibertat per posar-se al costat dels personatges i agafar plans més curts i laterals.

L'espai on es trobava l'equip estava ple de furgonetes i autocaravanes que no estaven el dia que es va anar a localitzar, però per sort es va poder adaptar els plans a les condicions en què es trobava l'equip, i poder rodar sense que aquestes apareguessin.

Una de les complicacions que va tenir l'equip, és que encara que fos d'hora al matí, hi havia sol i núvol, i en alguns plans els núvols marxaven i per conseqüència s'havia de modificar els paràmetres de càmera perquè no es cremés la imatge, i en altres plans feia núvol i es veia tot molt més fosc i contrastat.

En aquesta escena cal destacar un moviment de càmera que es troba al minut 0:53 del curtmetratge, on després de veure als personatges gaudint, aquestes es fan carícies. Es va poder aconseguir correctament el moviment de càmera que es buscava, on la càmera ressegueix el moviment de les mans, per així introduir a l'espectador a la situació que estan vivint.

Per tal d'apreciar al que s'està fent referència, s'han extret dos fotogrames del curtmetratge (vegeu figura 6.5.1.1 i figura 6.5.1.2) en relació amb aquest moviment, on es pot apreciar que és un primer pla de les seves mans i que la càmera es mou fluidament cap al braç de la noia mentre ressegueix el moviment de la mà acariciant-li el braç.

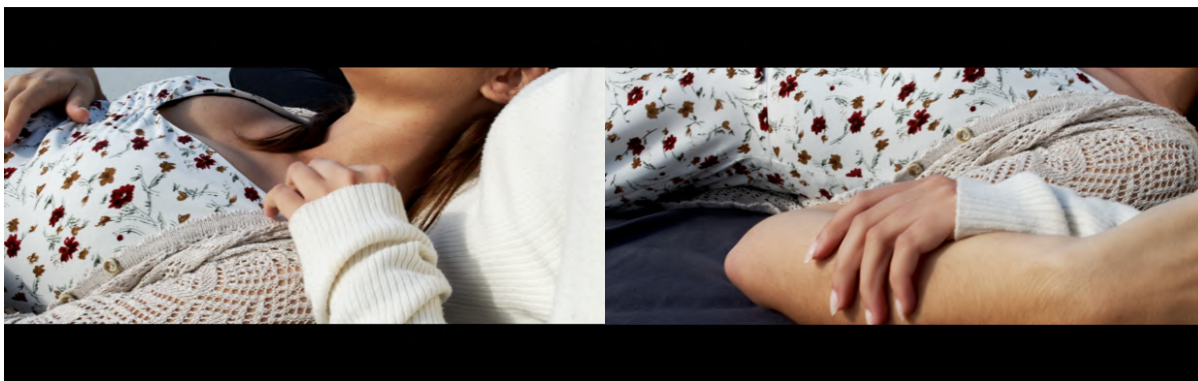


Fig. 6.5.1.1 i Fig. 6.5.1.2 Exemple del moviment de càmera de la localització 2 del curtmetratge: Embarcació de les Madalenes. Font: Elaboració pròpia. (2021).

6.5.2 Localització 5: Platja Serrallo, localització 8: Mirador Pont del Través i Localització 10: Camí entre camps d'arròs

Aquestes tres localitzacions s'han agrupat, ja que consten d'informació molt similar per al seu tractament visual. Aquestes es van veure molt afectades també per la llum dura i pel sol i núvol que hi havia en aquell moment, cosa que va causar complicacions per exposar correctament els plans i per disminuir el contrast, tal com es mostra a les següents figures (vegeu figura 6.5.2.1, figura 6.5.2.2 i figura 6.5.2.3). També va ser complicat pel fet que es volien fer preses llargues, i amb els canvis de llum, alguns moments no s'exposaven correctament.

En el cas de la platja del Serrallo, la llum dura d'aquell moment, encara que fos d'hora al matí, va causar molt de contrast, sobretot als plans de l'aigua, creant unes ombres molt dures als personatges.

I al Mirador del Pont del Través, també es va crear molt de contrast, pel fet que a la plataforma del mirador hi havia ombra i al paisatge hi havia molt de sol. Per aquest motiu, per tal d'exposar correctament als personatges, la majoria d'imatges abans de fer la correcció de color presentaven el fons sobreexposat. En aquesta localització l'espai era bastant reduït i això va causar que no es poguessin fer gaires plans curts o des de diferent perspectiva de les actuacions.

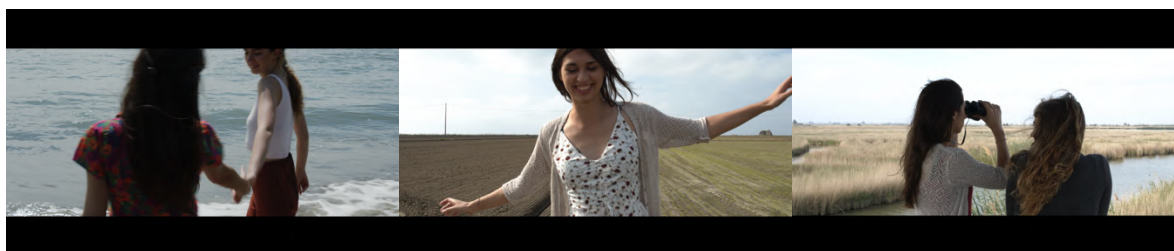


Fig. 6.5.2.1, Fig. 6.5.2.2 i Fig. 6.5.2.3 Exemple del llum de diferents fotogrames del curtmetratge. Font: Elaboració pròpia. (2021).

6.5.3 Localització 7: Caminet camp d'arròs

En aquesta localització es va dur a terme un element diferent, en el que el personatge trenca la quarta paret, tal com es pot veure a la figura 6.5.3.1. On la càmera actua de manera subjectiva, representant que és l'altre personatge, per aquest motiu la noia mira directament a càmera.



Fig. 6.5.3.1 Fotograma del curtmetratge d'exemple de pla subjectiu. Font: Elaboració pròpia. (2021).

També es va treballar amb un element molt comú a les pel·lícules de Lubezki amb el director Malick, que s'ha vist durant el seu dogma i anàlisi de referents. Aquests acostumen a treballar amb el sol de fons, i això acostuma a crear efectes òptics, com el *flare*, de quan el sol incideix directament a l'òptica. Per tant, com es mostra a la següent figura (vegeu figura 6.5.3.2), a causa de la llum baixa de la tarda que creava una llum no gaire forta, i al fet d'enregistrar al personatge amb el sol de fons, es va aconseguir crear aquest efecte òptic.

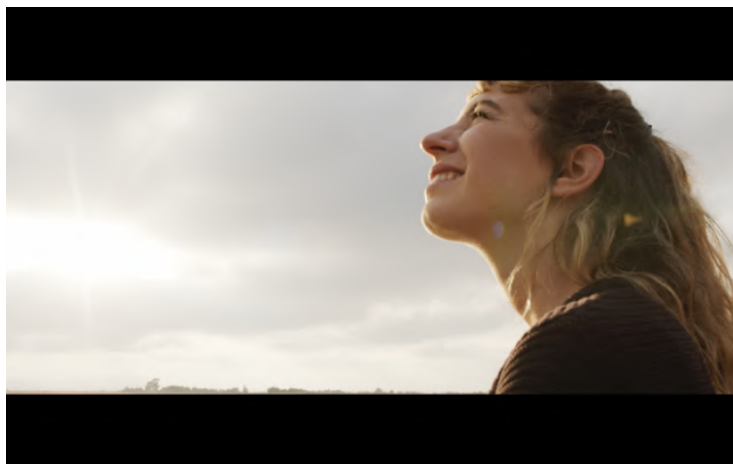


Fig. 6.5.3.2 Fotograma d'exemple de la llum i el *flare* que es crea. Font: Elaboració pròpia. (2021).

En aquesta localització també es va aconseguir de finalitzar amb una posta de sol que no s'estava buscant, ja que les indicacions meteorològiques marcaven que el cel estava tapat. Per sort, es va poder registrar una escena amb una posta de sol, tal com es mostra a la següent figura (vegeu figura 6.5.3.3 i figura 6.5.3.4).

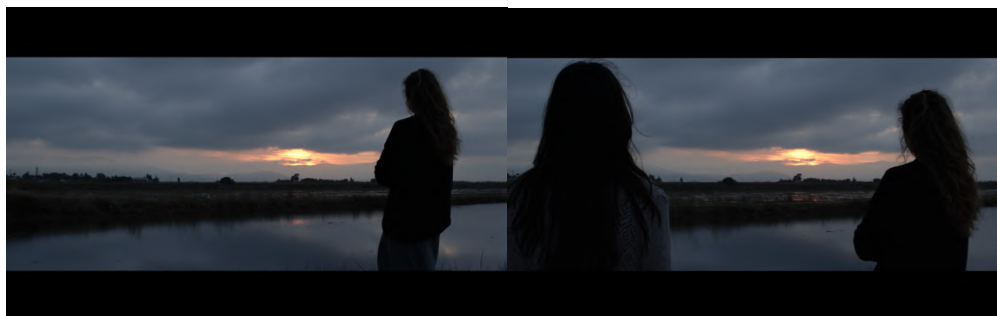


Fig. 6.5.3.3 i Fig. 6.5.3.4 Fotogrames de la posta de sol del final de l'escena. Font: Elaboració pròpia. (2021).

6.6 Estil visual escena del perdó

En aquesta escena en l'àmbit lumínic es va obtenir el que se cercava, però no de composició o de moviment de la càmera. Tot seguit es fa un repàs per les localitzacions que conformen aquesta escena, i amb més detall sobre l'estil visual:

6.6.1 Localització 1: Torre de Sant Joan

En aquesta localització es pretenia rodar un dels moments en què estan presents les dues actrius, i que per tant formaven part del *flashback*. En aquesta localització s'havia de tenir una certa cura amb el terra, ja que aquest és de fang i depenent on es trepitjava s'enfonsaven els peus. Per aquest motiu va ser necessari unes botes d'aigua per a les actrius.

La llum i el color del cel que es reflectia a l'aigua van quedar adequats per acompanyar aquella escena. La llum era molt suau en la majoria dels moments, ja que era aviat i feia núvol, tot i que hi havia clarianes i de sobte la llum que hi havia era massa dura pel que es buscava. I això va causar que s'haguessin d'anar modificant els paràmetres de càmera i de l'òptica per intentar equilibrar la imatge.

En aquesta escena no es van poder executar gaires plans curts per falta de recursos, ja que hagués anat bé tenir més botes d'aigua per poder seguir a les actrius des de dins de l'aigua de manera frontal o amb primers plans. Però també es va preferir operar la càmera des de fora l'aigua per precaució, ja que no es veia molt bé el terra i aquest estava ple de pedres.

La composició dels plans que conformen aquesta escena, són adequats en la majoria d'aquests, però en el cas de la següent figura (vegeu figura 6.6.1.1) es va intentar de separar els personatges del fons agafant-ho des d'un altre angle, ja que quedaven tots els elements importants centrats a la imatge i no acabava d'agradar. També perquè d'aquesta manera el personatge de l'esquerra es podria diferenciar més, ja que té colors similars a la torre de Sant Joan i es confon una mica. Aquesta modificació de la composició no va ser possible, ja que la part de sorra per on es pretenia rodar el pla, estava cobert d'aigua a conseqüència que la marea va pujar notablement des del cop que es va anar a localitzar. Sobre això, l'equip n'era conscient, ja que es van canviar les dates del rodatge com s'ha comentat durant l'apartat 10.1.2: *Desviacions*, i es va haver d'adaptar a les condicions. De la mateixa manera, a conseqüència de l'augment del nivell del mar, les pedres que s'aprecien a la figura no són totes les que hi havia fa uns mesos, i s'hagués preferit que es veiessin, ja que ajuda a reforçar la composició del pla, on les pedres arriben i mostren el camí fins a la torre de dins l'aigua.



Fig. 6.6.1.1 Exemple de composició i llum de la localització 1 del curtmetratge: Torre de Sant Joan. Font: Elaboració pròpia. (2021).

6.7 Estil visual escenes de superació

En aquestes escenes no es va acabar d'obtenir el resultat plantejat, ja que s'esperava una sortida de sol amb uns colors més rics, i no va ser així. Per altra banda a l'altra escena, sí que es va aconseguir el que es plantejava en l'àmbit visual. Tot seguit es fa un repàs per les localitzacions que conformen aquesta escena, i amb més detall sobre l'estil visual:

6.7.1 Localització 4: Platja del Trabucador

En aquesta localització es va elaborar l'escena de la noia caminant cap al sol per dins de l'aigua, present a partir del minut 5:50 del curtmetratge, donant a entendre que està superant la situació. A la platja del Trabucador, tot va succeir d'imprevist, i això ja era el que es buscava amb aquest rodatge.

Inicialment estava plovent, el cel estava tapat, l'aigua del mar no presentava diferència de color respecte al cel i tenia molt poc contrast, i aquest ambient no era el que es volia aconseguir. Vistes les condicions, l'equip va estar a punt d'eliminar aquesta escena, però de cop tot es va aclarir i va començar a sortir el sol. Per sort, l'equip de producció portava tot preparat per si això succeïa, com el vestuari, i per tant es va poder rodar finalment. La roba es va improvisar a l'últim moment, i a la vegada és quasi la més adequada de totes les escenes. Aquesta era de color blau cel, el qual és un color complementari al color groc o daurat que hi havia en aquell moment a l'aigua i el cel.

En aquest pla (vegeu figura 6.7.1.1), va ser complicat que el personatge estigués sempre centrat a la imatge, ja que el terra era desigual i hi havia pedres, per això l'actriu en alguns moments es desvia una mica.

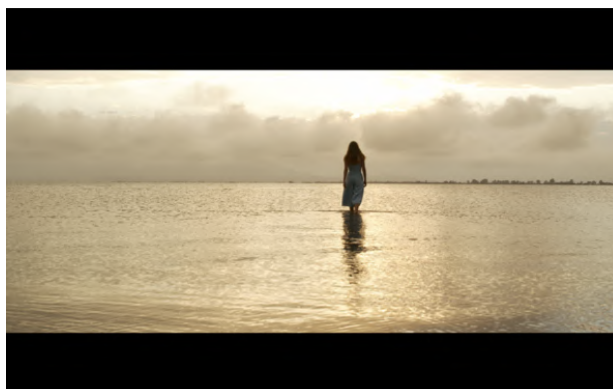


Fig. 6.7.1.1 Fotograma del curtmetratge a la Platja del Trabucador. Font: Elaboració pròpia.
(2021).

6.7.2 Localització 6: Platja de la Marquesa

En aquesta localització es buscava una sortida del sol amb una llum molt suau i un cel amb una gran riquesa tonal. A causa dels factors meteorològics, no va ser possible. Cal destacar que durant aquest moment les diferents aplicacions de meteorologia marcaven que el cel estava serè, quan no era així, per aquest motiu vam seguir amb el pla de rodatge inicial, en comptes de mirar de canviar-lo i fer l'escena un altre dia.

Aquesta escena es va veure molt afectada per la llum present, ja que es volia aconseguir un pla seqüència, i tot i la planificació i els assajos, va ser complicat a causa de diferents problemes tècnics amb l'estabilitzador d'imatge amb què es treballava. Per aquest motiu, es va anar fent de dia d'una forma molt ràpida, i per conseqüència els últims plans presenten una llum molt diferent dels primers, tot i que es va rodar dins dels tempos planificats, però no es contemplava que fes núvol, per això quan la llum va anar pujant, no hi havia un cel amb els colors com es pensava, sinó que amb aquell núvol la llum es veia la llum blanca. Tot i això, durant l'elaboració d'aquesta escena, es va aconseguir un pla seqüència força llarg, present al minut 4:50 de curtmetratge, tot i que no era exactament el que es tenia planificat. En aquest es pot apreciar també els moviments de càmera fluids que es van aconseguir, mantenint a la vegada la composició del pla, tal com es mostra a la següent figura (vegeu figura 6.7.2.1 i figura 6.7.2.2).



Fig. 6.7.2.1 i Fig. 6.7.2.2 Fotogrames d'exemple del moviment de càmera. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Tot i això, també es va poder aconseguir capturar el que es buscava inicialment, el reflex del sol a l'aigua del mar (vegeu figura 6.7.2.3), però va ser molt poc notable pel qual s'ha comentat anteriorment, de què el cel estava mig tapat. A més, la sortida del sol, va durar escassos segons i va ser molt complicat d'aconseguir-ho.

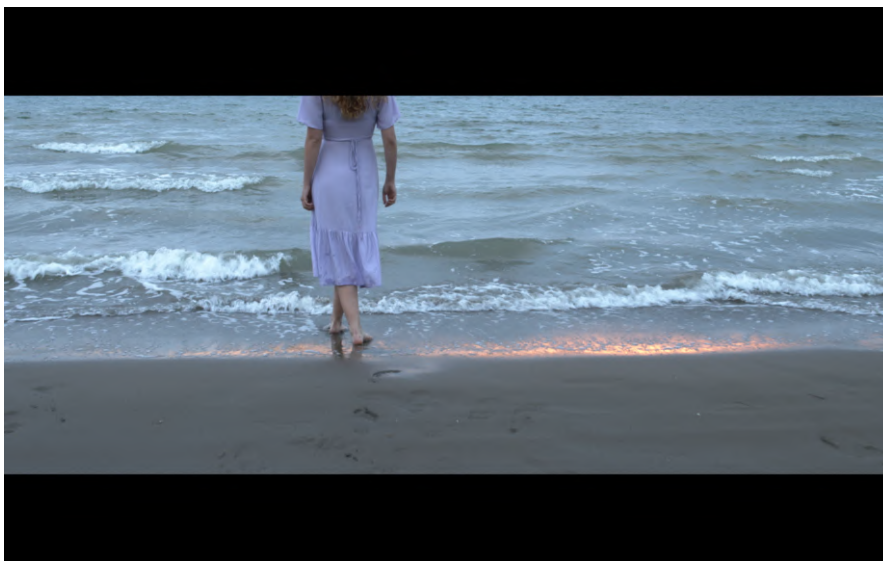


Fig. 6.7.2.3 Fotograma d'exemple del reflex de sol a l'aigua. Font: Elaboració pròpia. (2021).

6.8 Consideracions respecte al material

Es va treballar amb un estabilitzador d'imatge de 3 eixos, altrament dit *Gimbal*. Aquest va donar molt bons resultats, però a la vegada va donar molts impediments, sobretot pel rendiment de l'operadora de càmera, l'ergonomia i el funcionament del mateix producte.

Aquest era excessivament pesat i això va afectar en la imatge, ja que per reduir pes no es va poder vestir la càmera com es va plantejar inicialment. Les òptiques que es van utilitzar no eren les de gamma alta com s'havia plantejat inicialment, i això va ser un dels principals errors. Aquest també era poc ergonòmic, tot i que sí que ho semblava i a la vegada vingués amb altres accessoris per tal de fer-ho més ergonòmic, quan s'està operant des de fa hores, el pes i l'ergonomia afecten significativament. Això es va veure reflectit a moltes escenes, ja que no es va operar d'una manera còmoda, i per tant no es va poder centrar tant l'atenció en les coses que envoltaven els personatges, com s'havia plantejat el projecte, ja que l'equip estava més pendent de l'operació de la càmera i del sòl, perquè l'operadora no patís cap caiguda inesperada i a conseqüència malmetre la càmera.

El *Gimbal* també patia problemes d'estabilització, ja que era molt sensible. Això va ser un gran impediment, perquè molts plans que estaven plantejats com a plans seqüència, no van anar com estaven proposats, ja que en alguns moments el *Gimbal* començava a girar sense sentit o a moure's al contrari del que es pretenia, i tot i que la direcció de fotografia es basa en fets inesperats, aquests no es van poder aprofitar.

És possible que molts d'aquests problemes també fos per la poca experiència de l'operadora i per l'ús inadequat d'aquest producte, ja que segurament amb una persona dedicada a operar càmera amb *Gimbals*, això no hagués succeït tan notablement, però per recursos tampoc va ser viable aconseguir-ne un.

7 Ampliacions futures

La finalitat del curtmetratge d'aquest projecte era de l'elaboració de plans cinematogràfics des del rol de la direcció de fotografia, per tal de refutar la hipòtesi plantejada, sense tant de pes a les parts del muntatge, el color o la banda sonora. Tot i que no s'està dient que aquestes no tinguin tanta importància com les altres tasques executades, sinó que en el cas de la direcció de fotografia, del que tracta aquest treball, aquests apartats no són especialment rellevants per poder extreure les conclusions, és a dir, que no formen part exclusivament del rol del *DoP*. Tot i que són importants totes aquestes per poder seguir endinsant a l'espectador i reforçar la narrativa. Per exemple, en el cas del color, com s'ha explicat durant la metodologia, és molt important de realitzar per tal de veure el plantejament visual inicial que volia aconseguir la *DoP*, tot i que l'elaboració d'aquesta fase no pertany a la tasca d'aquest rol.

7.1 Color

Tal com s'ha comentat a l'apartat 5.2.3: *Postproducció* de la metodologia, l'etalonatge no es va poder finalitzar, per aquest motiu s'ha plantejat de realitzar correctament un cop es faci l'entrega d'aquest projecte. Aquest, és una part molt important per donar més significat i acompanyar visualment el curtmetratge, i per aquest motiu a continuació es mostrarà un fotograma del curtmetratge amb la correcció de color per donar a entendre com es veurà pròximament (vegeu figura 6.7.2.1).

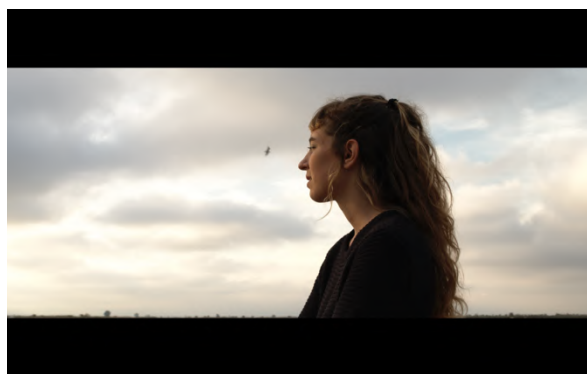


Fig. 6.7.2.1 Exemple de fotograma amb el color realitzat. Font: Elaboració pròpia. (2021)

7.2 Banda sonora

Pel que fa a la banda sonora del producte final, la música que presenta és una composició més senzilla del que es buscava, ja que no és una tasca pertinent per la finalitat d'aquest treball i l'elaboració d'aquesta requereix molt de temps i dedicació, per aquest motiu no es presenta amb la versió final. Tot i això, aquest és un element molt important per acompanyar a les imatges, donant més sentit a la narrativa i ajudant a endinsar a l'espectador, per aquest motiu un cop feta l'entrega, es realitzarà com s'havia plantejat inicialment. De la mateixa manera passa amb els elements sonors, aquests no es van enregistrar en el moment, ja que tampoc era la finalitat del treball acadèmic, però per tal d'acabar elaborant un producte més immersiu, després de l'entrega se cercaran biblioteques gratuïtes per incorporar sons ambients juntament amb la composició musical.

7.3 Retakes

El guió creat durant la fase de preproducció es va seguir bastant durant el rodatge, però per diversos imprevistos algunes escenes es van rodar d'una manera més ràpida del que es pretenia, per tal d'agilitzar el rodatge o aprofitar la llum òptima. També a causa d'aquests imprevistos no es van poder fer alguns plans plantejats de certes escenes, igual que va faltar fer alguns plans recurs que es tenien pensats amb una llum concreta.

Per aquest motiu s'ha plantejat de rodar aquests plans un cop s'entregui el treball acadèmic, i d'aquesta manera finalitzar el curtmetratge de la manera més pròxima al plantejat.

Tanmateix, s'ha contemplat l'opció de crear aquests diferents plans amb altres eines que no es van poder utilitzar per pressupost i recursos, com per exemple, un transmissor d'imatge per poder veure les imatges a un monitor gran, i un *EasyRig* per estabilitzar la càmera, reduint pes i augmentant la mobilitat de l'operadora.

Aquest últim és fonamental si es vol tornar a treballar d'una forma similar, ja que el *Gimbal* que es va utilitzar va causar molts impediments, tal com s'ha explicat durant l'apartat 6.3: *Consideracions respecte al material*. Per aquest motiu, s'ha pogut veure que si es treballés amb un altre material més ergonòmic, com per exemple un *EasyRig*, ajudaria a disminuir el pes de la càmera a l'operadora per treballar d'una forma més còmoda, i a la vegada permetria

incorporar altres elements que es van deixar d'utilitzar en aquesta producció a causa del seu pes, com són les òptiques cinematogràfiques *Samyang Xeen*.

7.4 Altres curts

Gràcies a la inspiració que ha aportat l'espai on es va rodar i a aquesta forma de fer cinema, s'estan plantejant altres idees de curtmetratges o documentals basats en el mateix, la naturalitat cinematogràfica. Tot des d'una direcció molt humanista i un equip molt reduït, per tal de poder-ho realitzar sense gaire pressupost. També gràcies a la connexió d'entre algunes persones de l'equip d'aquest curt i a l'enteniment d'aquest tipus de cinema, es plantegen altres projectes similars.

Tot això és gràcies sobretot a la inspiració que ha aportat aquest projecte i a la filosofia de rodatge que s'ha buscat, inspirada sobretot en la manera de fer cinema que tenen la directora i el *DoP* a *Nomadland* (Zhao, 2020), igual que la visió que tenen Malick i Lubezki, que s'ha pogut conèixer amb aquest treball acadèmic.

8 Conclusions

A manera d'anàlisi general del treball realitzat, tot seguit s'elabora una reflexió sobre l'adequació del resultat final als objectius marcats inicialment, a la vegada que es fa una reflexió sobre l'aprens durant aquest treball acadèmic.

L'objectiu principal d'aquest projecte era el de realitzar un curtmetratge des del rol de la direcció de fotografia, aplicant en la mesura del possible, l'estil visual naturalista destacat a la cinematografia d'Emmanuel Lubezki. En aquest sentit el que més s'ha buscat aconseguir i mostrar amb claredat al producte ha sigut justament aquest aspecte. Es creu que s'ha aconseguit l'objectiu que es buscava a l'inici del projecte, i gràcies a aquest es té una idea del que comporta crear un producte audiovisual d'aquest tipus en totes les seves fases de creació.

Tanmateix, durant el procés d'elaboració del marc conceptual i de la creació del curtmetratge, s'han pogut experimentar i entendre millor les tasques i els procediments propis del rol d'una *DoP* durant totes les fases de creació d'un producte audiovisual, igual que els imprevistos i les complicacions que ha d'afrontar durant el rodatge. Per tant, s'han conegut amb profunditat les funcions que ha de portar a terme aquesta figura i la comunicació amb els altres departaments de la producció.

D'altra banda, gràcies a l'estudi elaborat durant el marc conceptual i l'anàlisi de referents que s'ha fet del *DoP* Emmanuel Lubezki, amb qui s'ha centrat aquest treball, cal destacar que s'ha conegut amb més profunditat la seva direcció de fotografia. Durant aquest estudi, s'ha investigat tant la figura de Lubezki i la seva forma de treballar, com els directors més rellevants amb qui ha treballat i repetit i els trets característics d'aquestes col·laboracions.

Aquest estudi ha permès, entre d'altres, conèixer amb detall la influència que han tingut els directors Iñárritu, Cuarón i Malick en l'evolució del seu estil visual, amb els que ha treballat en el transcurs de la seva carrera. Aquests directors tenen una visió similar de fer cinema, que es veu representada per la naturalitat que volen transmetre. Tot i això, s'ha vist que la direcció de fotografia és diferent amb cadascun, ja que el *DoP* l'adapta a les intencions de cada director i al que vol transmetre a cada moment, tot i que s'ha vist que l'autor no s'allunya de la seva línia visual i alguns aspectes els tracta d'una forma molt similar.

Per exemple, quan treballa amb Cuarón, s'aprecia una intenció molt més documental de representar els fets, en la que es caracteritza sobretot per l'ús de llum natural i la càmera en mà, per així augmentar aquesta sensació documental. També es destaca l'ús d'una perspectiva més objectiva dels successos, un fet molt característic també a les pel·lícules amb Malick, representades des d'un punt de vista més observador i poètic dels fets. En aquestes obres, la càmera juga un paper molt important, la qual manté una delicada relació amb els personatges i les seves interpretacions amb l'ajuda dels moviments fluids i suaus que realitza l'operador, mostrant a l'espectador els moviments del personatge sense anticipar-se a aquests, per així fer-lo sentir com un personatge més que està observant la situació. A les pel·lícules amb Malick la càmera també manté una relació molt important amb l'entorn on es troben els personatges, el qual ve motivat per la intencionalitat del director. Quan treballa amb Iñárritu, utilitza una filosofia molt similar que amb Malick, on explora els fets sense anticipar-se, de manera imprevista i descuidada. La diferència és que els moviments amb Iñárritu són molt més aguts i greus, ja que la intenció del director ja no és tan poètica com amb Malick.

Això s'ha conegut gràcies a l'anàlisi de referents que s'ha elaborat prèviament a la creació del producte, donant lloc a aconseguir un altre dels objectius marcats, on s'ha pogut veure que l'estil que predomina en la seva direcció de fotografia està molt influenciat pel director Terrence Malick, amb el qual van crear unes directrius pel tractament de la llum i de moviment de càmera per poder seguir utilitzant a les pròximes pel·lícules junts. Però Lubezki ho va portar més enllà de la seva direcció, i per tant va utilitzar moltes d'aquestes normes amb altres directors, establint el que ara es coneix com a Nou Naturalisme i que ha influenciat a altres directors i professionals de la cinematografia, com és el cas de la directora Chloé Zhao i el *DoP* Joshua James Richards, que van crear la pel·lícula *Nomadland* (Zhao, 2020) amb la influència de la forma de fer cinema de Malick i de la direcció de fotografia de Lubezki.

Aquest estudi també ha dut a obtenir dos objectius marcats inicialment, on s'ha conegut la forma de treballar del *DoP*, i més concretament les tècniques que utilitza per al tractament i el domini de la llum natural, a la vegada que també s'han conegut les característiques tècniques i estètiques que més caracteritzen l'estil de l'autor.

La seva direcció de fotografia es destaca sobretot pel naturalisme que crea a l'atmosfera i la immersió que genera a l'espectador al món cinematogràfic creat. S'ha vist que per aconseguir això, fa un ús recurrent de la llum natural i disponible de l'entorn on es troben els personatges.

També per tal d'augmentar la immersió, l'autor acostuma a crear presses llargues amb moviment de càmera en mà o *steadicam*, que li permeten fer uns moviments de càmera més fluids i naturals. Per augmentar aquesta naturalitat tan destacable, s'ha vist també que l'autor i l'equip estan oberts a la serendipitat, és a dir, a enregistrar aquells successos inesperats durant el rodatge. Pel que fa a les característiques tècniques, independentment del director amb qui treballa, l'autor acostuma a utilitzar eines similars que li aporten la naturalitat i endinsament que busca, com són les òptiques angulars. Aquestes tenen una distància focal molt curta que li permeten apropar-se molt al personatge a la vegada que augmentar el dramatisme. També les sol utilitzar per mostrar amb claredat l'entorn on es troben els personatges tot i estar fent un pla curt d'aquest, gràcies a l'àmplia profunditat que caracteritzen aquestes lents.

Tots els coneixements obtinguts durant la fase d'estudi al marc conceptual i a l'anàlisi de referents, han contribuït a l'elaboració del producte final, on s'hi ha aplicat els resultats obtinguts sobre les eines i recursos estudiats que augmenten el naturalisme a l'escena i immergeixen a l'espectador.

Pel que fa al rol d'un *DoP*, s'ha comentat que durant l'estudi previ es va conèixer en profunditat tot el que implica aquesta figura per posteriorment posar-ho en pràctica durant les fases de la creació del curtmetratge, des de les tasques que ha de dur a terme durant la primera fase de la creació del producte, la preproducció, passant per tot el que implica durant el rodatge, fins a l'última d'aquestes, la postproducció.

Cal destacar que tot i conèixer i aprofundir de manera didàctica el que implica aquest rol, no es van abordar correctament totes les tasques que aquest comporta per tal d'aconseguir el millor resultat.

Per exemple, una cosa important que ha de fer la figura del *DoP*, és assegurar-se que es fan suficients plans per poder editar posteriorment. En el cas del curtmetratge, durant l'edició i el muntatge es va veure que en algunes escenes hi havia poc material útil a causa de no assegurar-se durant el rodatge de tenir suficient material, i alguns plans que donaven més força visual i narrativa al relat no es van incorporar perquè presentaven moviments de càmera invàlids, composició de la imatge inadequada, llum cremada o massa fosca, interpretacions que no

agradaven, etc. i no es van poder substituir per altres. Tot això també va ser degut al poc temps que es va disposar per rodar el producte.

Pel que fa al resultat obtingut del producte final, en rodar en llum 100% natural, es depenia totalment de la meteorologia, i a causa dels imprevistos d'aquesta, no es van obtenir els resultats que es buscaven en l'àmbit lumínic per crear l'atmosfera plantejada, sobretot per la llum suau de les sortides o postes de sol que es volia obtenir. Com s'ha comentat, si s'hagués tingut més dies per rodar, probablement aquestes escenes s'haurien pogut fer en un altre moment modificant el pla de rodatge. Però en la producció d'aquest curtmetratge, per diversos factors, com els econòmics, això no va ser possible, tot i que adaptar-se a les condicions és del que es tracta aquesta direcció de fotografia. Una altra conseqüència de condensar tantes escenes en pocs dies, és el rendiment de l'equip, el qual pel fet d'aixecar-se d'hora i anar a dormir tard per així aconseguir la llum òptima, va anar acumulant cansament i menys rendiment al llarg del dia.

Per contra, el fet de treballar amb llum natural també implica molts avantatges com és el fet de treballar amb menys material, amb un equip més reduït o de disposar de tot l'espai perquè els actors es puguin moure lliurement. Tot això fa que el director també es pugui centrar en el que vol capturar i transmetre. Això fa pensar en el lema *Less is more* de Sven Nykvist, autor del llibre *Culto a la Luz* (Nykvist, 2002), que significa "Menys és més". L'autor observant aquesta bella llum natural, va aprendre que la senzillesa és la clau, on comenta que aplicant el menor número de focus, o bé cap, es proporciona una llum més autèntica.

Per tant, s'ha vist que per tal de fer un curtmetratge d'aquest tipus es necessita més temps perquè l'equip es pugui adaptar a les condicions i rendir millor, i d'aquesta manera també aconseguir millors resultats, sobretot lumínics.

Es va intentar de fer un cinema desprevingut, basat en l'estil del director Malick, i amb la direcció de fotografia que recolzés aquesta forma i enfocament, en el que no es planegen tots els plans, sinó que aquests es "troben". Per tant, s'estava buscant aquesta improvisació i espontaneïtat que caracteritza aquest estil naturalista, i per aconseguir-ho és important anar pausat i ser observador, cosa que no va succeir fins a l'últim dia del rodatge, quan ja sense buscar aquesta intencionalitat, es van aconseguir els millors resultats, tant lumínics, com interpretatius, com de moviment fluid de càmera. Com s'ha vist durant el marc conceptual

(vegeu pàgina 31), Lubezki destaca que “són aquells petits accidents, aquells petits moments, els que estan a la pel·lícula i semblen naturalistes. Aquests són els moments vertaderament expressius visualment [...] que acaben a la pel·lícula” (British Cinematographer, 2015). I així ha sigut, són aquests moments inesperats que no estan regits per un guió, els que s’acaben utilitzant i transmetent el naturalisme en què es basa el curtmetratge.

Un cop finalitzat el curtmetratge s’ha pogut veure que la hipòtesi ni es confirma ni es desmenteix, sinó que té a veure amb molts altres aspectes, que ara s’ha vist que tenen un valor afegit.

Des del principi es va enfocar aquest treball per tal d’aplicar l’estil visual d’Emmanuel Lubezki a un curtmetratge creat des de zero, a partir de diferents anàlisis per així trobar les eines i els elements que formaven la seva direcció de fotografia. Clar que, en enfocar-lo així, només es buscaven aquells elements tangibles, com seria el material utilitzat, i aquells aspectes tècnics, com són els moviments de càmera que realitza, per tal d’intentar aplicar a l’elaboració del curtmetratge i així aconseguir un efecte similar a l’estil que se cercava.

Quan s’ha finalitzat el producte, s’ha vist que encara que es pugui aproximar a l’estil que es buscava, no es pot aplicar un estil concret d’un *DoP* a un producte aliè i esperar que aquest doni el mateix resultat, perquè cada *DoP* té una sensibilitat diferent i una visió de fer cinema concret. L’ús d’aquests elements i aspectes fan que el producte s’aproximi a aquest estil tan concret, però el fet que fa que no s’acabi d’assemblar és sobretot per la sensibilitat de l’autor, els anys d’experiència o l’exploració pròpia, entre altres aspectes que han conformat el seu estil durant la seva evolució. Per aquest motiu, el resultat obtingut en intentar crear l’estil d’un altre autor en un nou curtmetratge, no és tan aproximat al que s’esperava inicialment.

Aquesta reflexió va molt lligada al que explica la directora de *Nomadland* (Zhao, 2020) a l’entrevista de la revista *American Cinematographer* (Bergery, 2021a), on explica el següent, destacant que les pel·lícules de Terrence Malick tenen una gran influència per a la directora i el *DoP*:

Més enllà de totes aquestes coses que aprenem d’ell, com disparar a l’hora màgica o amb lents gran angular, el més important és el que el cinema realment significa per a un

cineasta. Terry necessita explorar una cosa que vol entendre sobre el món, sobre l'existència humana, i que brilla a través del seu cinema. A les meves tres primeres pel·lícules, també estic fent aquestes preguntes (p. 42).

Per tant, en el cas d'aquest cinema naturalista, del que es basa el producte final, no es tracta només de tenir un gran coneixement sobre els aspectes tècnics i tecnològics per a formar una imatge, sinó que abans s'ha de tenir clar el que es vol aconseguir i transmetre, i de la mateixa manera explorar quin significat té el cinema per al cineasta.

Així que, gràcies a les figures estudiades, s'ha vist que aquesta forma de fer cinema és molt més conceptual que tècnica, tot i que totes dues són importants i necessàries, ja que una dona suport a l'altre. És a dir, els elements tècnics són imprescindibles per sostenir la idea del cineasta, i l'ampli coneixement d'aquestes eines ajudaran a arribar de la millor manera al significat que es vol transmetre.

Doncs, és complicat fer cinema en tots els seus aspectes si l'autor no té una certa sensibilitat i un profund coneixement que busca o vol representar, ja que com s'ha dit, la sensibilitat de l'autor és fonamental, i probablement aquest va ser un dels principals "errors" durant l'elaboració del curtmetratge. En aquest no es va aprofundir suficient en aquest enfocament o forma de veure el cinema, sinó que es "copiava" un estil i una visió concreta que el mateix autor ha pogut desenvolupar i conèixer, i així és poc probable d'aconseguir un resultat similar.

Tanmateix, en relació amb aquesta manera d'enfocar el producte, durant la creació no es va aprofundir gaire en la història ni el món interior dels personatges, de la mateixa manera que l'entorn no juga un paper gaire important tal com s'havia plantejat i el qual està tan relacionat amb el concepte del Nou Naturalisme. Tot i que, aquest "error" ha donat lloc a un seguit de reflexions que han aportat moltes coses en l'àmbit professional i personal, i les quals han fet veure que el contingut d'aquest treball acadèmic conté una part conceptual molt important, on a part d'obtenir els objectius marcats, s'ha acabat coneixent la importància de tot el que implica fer cinema, on es destaca la transcendència de tenir una intenció darrera de tot el que es fa i el valor de la sensibilitat dels cineastes.

Per concloure, s'ha de deixar clar que per ser un bon *DoP* s'ha de tenir un conjunt de coneixements que incloguin les tècniques i una àmplia noció sobre tecnologia i eines, alhora que s'ha de desenvolupar una sensibilitat característica i particular.

9 Referències

- Fernández Verdeal, F. (s.d). *El Cine Neorrealista Italiano*. Recollit de UAM_Biblioteca:
<https://biblioteca.uam.es/derecho/documentos/cine/neorrealismo.pdf>
- Almendros, N. (1996). *Días de una cámara (5ª edición)*. Barcelona: Seix Barral.
- Alton, J. (1995). *Painting with Light*. California: University of California Press.
- ASC. (2013). *American Cinematographer Manual (10ª edición)*. (A. Michael Goi, Ed.)
Hollywood, California, USA: The ASC Press.
- Bergery, B. (Agost / 2011). Cosmic Questions. *American Cinematographer*.
- Bergery, B. (15 / Gener / 2017). *2016 In review*. Consultat el Desembre / 2020, a American
Cinematographer: <https://ascmag.com/blog/the-film-book/2016-in-review>
- Bergery, B. (07 / Desembre / 2018). *2018 Cinematography - 10 Strong Films at Camerimage*.
Recollit de American Cinematographer: <https://ascmag.com/blog/the-film-book/2018-strong-cinematography>
- Bergery, B. (Febrer / 2021a). New Naturalism. *American Cineamtographer*, 39-42.
- Bergery, B. (22 / Gener / 2021b). *Nomadland - 1. New Naturalism - Light as Nature*. Recollit
de American cinematographer: <https://ascmag.com/blog/the-film-book/nomadland-1-new-naturalism>
- Bergery, B. (sense data). *TheFilmBook Blog*. Recollit de American Cinematographer:
<https://ascmag.com/blog/the-film-book>
- Box, H. C. (2010). *Set Lighting Technician's Handbook: Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution (4ª edition)*. Oxford: Elsevier/Focal Press.
- British Cinematographer. (03 / Maig / 2015). *THE MEANING OF LIFE Emmanuel Lubezki AMC, ASC / The Tree of Life*. Recollit de British Cinematographer:
<https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-tree-of-life/>

- British Cinematographer. (08 / Febrer / 2016). *British Cinematographer*. Recollit de GRIZZLY ADVENTURE: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/>
- Brown, B. (2012). *Cinematography Theory and Practice: Imagemaking for cinematographers & directors (2ª edición)*. Oxford: Elsevier Inc. Focal Press.
- Buchanan, K. (07 / Setembre / 2013). *A Master Class in 5 Scenes From Gravity Cinematographer Emmanuel Lubezki*. Recollit de Vulture: <https://www.vulture.com/2013/09/emmanuel-lubezki-gravity-alfonso-cuaron-terrence-malick.html>
- Camera & Light. (28 / Gener / 2016). *Películas: The Revenant, con Alexa 65*. Recollit de Camera & Light: <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/the-revenant-con-alexa-65/1>
- Cousins, M. (sense data). *'The New World': Terrence Malick's Magic Portrayal of America's Original Sin*. Recollit de CINEPHILIA & BEYOND: <https://cinephiliabeyond.org/the-new-world/>
- Fauer, J. (2008). *Cinematographer Style: The Complete Interviews, Volumen 1*. Nova York: American Society of Cinematographers.
- Fontanellas, H. J. (13 / Abril / 2016). *Emmanuel Lubezki y «El renacido»*. Recollit de Detrás de una imagen cinematográfica: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2016/04/13/emmanuel-lubezki-y-el-renacido/>
- Gaspar, A. (20 / Setembre / 2018). *LA MIRADA FOTOGRÁFICA DE EMMANUEL LUBEZKI*. Consultat el Gener / 2021, a Blanko: <https://weareblanko.com/la-mirada-fotografica-de-emmanuel-lubezki/>
- Goldman, M. (30 / Agosto / 2017). *Arri's Second Century*. Consultat el Gener / 2021, a American Cinematographer: <https://ascmag.com/articles/arris-second-century>

- Hemphill, J. (Abril / 2013). Lyrical Images. *American Cinematographer*. Recollit de American Cinematographer:
https://theasc.com/ac_magazine/April2013/TotheWonder/page1.html
- Heuring, D. (10 / Febrer / 2016). *Lubezki on Last Days in the Desert*. Consultat el Desembre / 2020, a American Cinematographer: <https://ascmag.com/blog/parallax-view/lubezki-on-last-days-in-the-desert>
- Holshevnikoff, B. (2016). *Manual de Iluminación ARRI (4ª edición)*. Recollit de ARRI:
<https://www.arri.com/en/learn-help/lighting/tutorials/lighting-handbook>
- Kaufman, D. (09 / Gener / 2016). *ICS 2016 – Part III: A Model of Collaboration in The Revenant*. Consultat el Decembre / 2020, a The American Society of Cinematographers:
<https://theasc.com/news/ics-2016-part-iii-the-collaborative-approach>
- Kodak, C. E. (2007). *La guía esencial de referencia para cineastas*. Recollit de
https://www.kodak.com/uploadedfiles/motion/EssentialRefGuide_es.pdf
- Lazlo, A., & Quicke, A. (2000). *Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography*. (A. Quicke, Ed.) Oxford: Focal Press.
- Lerman, G., & Villagrán, M. (26 / Gener / 2016). *Entrevista exclusiva con Emmanuel "el Chivo" Lubezki*. Consultat el Gener / 2021, a Life and Style:
<https://lifeandstyle.expansion.mx/entrevistas/2016/01/26/entrevista-exclusiva-con-emmanuel-el-chivo-lubezki>
- Lumet, S. (2016). *Así se hacen las películas*. Madrid: Rialp (10ª edició).
- Malkiewicz, K. (1986). *Film Lighting*. New York: Prentice Hall Press.
- Mercado, G. (2020). *La visión del cineasta. El lenguaje de las ópticas*. Madrid: ANAYA MULTIMEDIA.

- Nykvist, S. (2002). *Culto a la luz: Conversaciones con Bengt Forslund sobre el cine y su gente*. Madrid: Ediciones del imán Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematográfica.
- O'Falt, C. (06 / Gener / 2020). *IndieWire*. Recollit de Working with Malick: Inside the Dance Between Camera, Actor, and Light in 'A Hidden Life': <https://www.indiewire.com/2020/01/a-hidden-life-terrence-malick-process-cinematographer-jorg-widmer-valerie-pachner-august-diehl-interview-1202200111/>
- Paul, J. (04 / Agost / 2015). *The Amazing Cinematography of Emmanuel Lubezki*. Recollit de The Beat: <https://www.premiumbeat.com/blog/amazing-cinematography-emmanuel-lubezki/>
- Pizzello, S. (10 / Gener / 2020). *En retrospectiva: Sleepy Hollow* . Recollit de American Cinematographer: <https://ascmag.com/articles/en-retrospectiva-sleepy-hollow>
- Productions, V.-A. M. (s.d). *Anamorphics*. Recollit de www.Vid-Atlantic.com: <https://www.vid-atlantic.com/anamorphic>
- Salisbury, M. (06 / Gener / 2016). *Screen Daily*. Recollit de Emmanuel Lubezki on the gruelling shoot of 'The Revenant': <https://www.screendaily.com/awards/emmanuel-lubezki-on-the-gruelling-shoot-of-the-revenant/5098541.article>
- Thompson, A. (14 / Desembre / 2018). *Indie Wire*. Recollit de Cuarón Tells Lubezki How He Filmed 'Roma' — Even One Quiet Shot Needed 45 Camera Positions: <https://www.indiewire.com/2018/12/roma-emmanuel-lubezki-alfonso-cuaron-cinematography-1202028167/>
- Valencia, S. (16 / Novembre / 2018). «*Terrence Malick me enseñó a ver*», dice Lubezki. Consultat el Gener / 2021, a Cine Premiere: <https://www.cinepremiere.com.mx/terrence-malick-el-arbol-de-la-vida-lubezki.html>
- Williams, D. E. (31 / Març / 2020). *John Bailey, ASC: Inside the Outsider*. Consultat el Desembre / 2020, a American Cinematographer: <https://ascmag.com/articles/john-bailey-asc-inside-the-outsider>

WU, R. (25 / Febrer / 2020). *Industry Insights: Cinematography the Emmanuel Lubezki Way*.
Recollit de The Beat: <https://www.premiumbeat.com/blog/cinematography-insights-emmanuel-lubezki/>

10 Estudi de viabilitat

10.1 Planificació

10.1.1 Planificació inicial

Per tal de dur a terme el treball i tenir una millor organització, es va elaborar un diagrama de Gantt on es reflecteixen les diferents etapes del projecte tal com es va plantejar durant la metodologia, amb la duració i els terminis que es van preveure per cada una d'elles. Aquest diagrama va ser una planificació provisional del que es pretenia fer al llarg dels mesos per tal de desenvolupar el projecte d'una forma òptima.

Com es pot observar a la taula que es mostra a continuació (vegeu taula 10.1), el diagrama està dividit per les diferents fases amb què es va separar inicialment el projecte durant la metodologia, juntament amb les setmanes o dies previstos a dedicar a cada una d'elles. Com es pot apreciar al diagrama, en horitzontal estan separades les fases durant la part teòrica, la investigació i l'anàlisi, i finalment durant la creació del producte. I en vertical es mostren les diferents setmanes de cada mes des de l'inici del projecte fins al final.

		DATES				Octubre	Novembre	Desembre	Gener	Febrer	Març	Abril	Maig	Juny	Juliol		
TASCA		INICI	FI	Duració	Responsable	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Treball acadèmic	Entrega Proposta TFG	23/10/2020		1d	Laura												
	Avantprojecte	23/10/2020	08/01/2021	11s	Laura												
	Entrega 1: Memòria avantprojecte	12/02/2021		1d	Laura												
	Memòria	08/01/2021	10/06/2021	22s	Laura												
	Entrega 2: Memòria intermèdia	22/04/2021		1d	Laura												
	Entrega 3: Memòria final	17/06/2021 al 18/06/2021		2d	Laura												
	Impressió TFG	07/06/2021	11/06/2021	1s	Laura												
	Preparació defensa	18/06/2021	05/07/2021	2s	Laura												
	Defensa TFG	5/07/2021 al 16/07/2021		1d	Laura												
	Investigació i anàlisi	Investigació + documentació	26/10/2020	4/1/2021	10s	Laura											
Elaboració fitxa anàlisi		14/12/2020	28/12/2020	2s	Laura												
Anàlisi pel·lícules		28/12/2020	25/1/2021	4s	Laura												
Interpretació dels resultats		25/1/2021	8/2/2021	3s	Laura												
Part aplicada	Preproducció	01/02/2021	26/03/2021	10s	Laura												
	Producció: Rodatge	27/03/2021	04/04/2021	4d	Laura												
	Postproducció	05/04/2020	30/04/2020	4s	Laura												

Taula. 10.1 Diagrama de Gantt (primera versió). Font: Elaboració pròpia. (2020).

Tal com està plantejat al diagrama, el projecte es comença a elaborar a finals d'octubre de l'any 2020, però aquest és l'avantprojecte, on s'introdueix la idea del projecte, els objectius a aconseguir, una part del marc teòric i un estudi de la viabilitat tècnica i econòmica. Un cop feta l'entrega el dia 8 de gener, es comença a realitzar la memòria del treball de final de grau. A partir d'aquesta data comença el procés de la preproducció, que està plantejada que duri unes

deu setmanes. Un cop acabada, es tenia pensat de fer la producció del treball, és a dir el rodatge, el qual es va plantejar de rodar en quatre dies aproximadament durant l'última setmana d'abril. Finalment, com a última fase de la creació audiovisual, es du a terme la postproducció del producte, on es dediquen quatre setmanes aproximadament durant el mes de maig, i d'aquesta manera finalitzar el curtmetratge amb antelació a l'entrega final, per així poder escriure les conclusions i els resultats del treball.

Prèviament a les fases de la creació del producte, es va tenir en compte la realització dels anàlisis de les seqüències durant quatre setmanes, de finals de desembre fins a mitjans de gener. Tot i que la fase que més temps s'hi dedica en aquest moment, és a la investigació i documentació, que es realitza des de finals d'octubre fins a principis de gener.

A més, es conta amb els dies de reunions que es plantegen fer pel seguiment del treball i donar el vist bo. Es tenen en compte també, les dates de la memòria intermèdia del TFG, que s'entrega el 22 d'abril, i l'entrega de la memòria final el 17 de juny.

10.1.2 Desviacions

Pel que fa a la planificació inicial, aquesta es va respectar quasi tota excepte per les dues últimes fases de la creació del producte final. La idea principal era realitzar el rodatge durant la setmana santa, del 26 al 30 d'abril, però quan faltaven pocs dies es va veure que era molt precipitat, ja que la preproducció no estava acabada. Per aquest i altres factors, com els preus dels apartaments i la quantitat de gent que s'esperava a la localització del Delta de l'Ebre en aquelles dates, es va decidir de modificar els dies de rodatge, pel següent mes, a principis de maig, durant el pont de maig, i d'aquesta manera poder finalitzar la preproducció amb major rigorositat. Finalment les segones dates que es van decidir, durant el pont de maig (del 30 d'abril al 3 de maig), es va tornar a modificar per la següent setmana, ja que en aquelles dates faltava gran part del material i també diferents persones de l'equip per diferents imprevistos no tenien disponibilitat. Tal com es pot veure al següent diagrama de Gantt actualitzat (vegeu taula 10.2), a conseqüència d'aquests canvis de dates, es va veure afectada la fase posterior de la postproducció, la qual es va endarrerir dues setmanes. Però el fet de planificar inicialment aquesta última fase amb antelació a l'entrega, va anar bé per aquest tipus d'imprevist, i així tenir les mateixes setmanes durant aquesta fase que inicialment, tot i que amb menys marge de temps per redactar les conclusions i resultats obtinguts.

TASCA	DATES			Duració	Responsable	DATES																																	
	INICI	FI				Octubre 2020			Novembre 2020			Desembre 2020			Gener 2021			Febrer 2021			Març 2021			Abril 2021			Maig 2021			Juny 2021			Juliol 2021						
Entrega Proposta TFG	23/10/2020			1d	Laura																																		
Avantprojecte	23/10/2020	08/01/2021		11s	Laura																																		
Entrega 1: Memòria avantprojecte	12/02/2021			1d	Laura																																		
Memòria	08/01/2021	10/06/2021		22s	Laura																																		
Entrega 2: Memòria intermèdia	22/04/2021			1d	Laura																																		
Entrega 3: Memòria final	17/06/2021	18/06/2021		2d	Laura																																		
Impressió TFG	07/06/2021	11/06/2021		1s	Laura																																		
Preparació defensa	18/06/2021	05/07/2021		2s	Laura																																		
Defensa TFG	5/07/2021 al 16/07/2021			1d	Laura																																		
Investigació + documentació	26/10/2020	4/1/2021		10s	Laura																																		
Elaboració fitxa anàlisi	14/12/2020	28/12/2020		2s	Laura																																		
Anàlisi pel·lícules	28/12/2020	25/1/2021		4s	Laura																																		
Interpretació dels resultats	25/1/2021	8/2/2021		3s	Laura																																		
Preproducció	01/02/2021	26/03/2021		10s	Laura																																		
Producció: Rodatge	27/03/2021	04/04/2020		4d	Laura																																		
Postproducció	05/04/2020	30/04/2020		4s	Laura																																		

Taula. 10.2 Diagrama de Gantt (versió final). Font: Elaboració pròpia. (2021).

10.2 Viabilitat tècnica

Per una banda, la viabilitat tècnica d'aquest projecte correspon als recursos necessaris per a poder crear el producte audiovisual plantejat. En aquest cas es destaca un element que va ser imprescindible per a poder desenvolupar-lo, que és el material, el qual és indispensable per realitzar el rodatge. Tanmateix s'havia de tenir en compte les persones que formarien part de l'equip de rodatge i les localitzacions o infraestructures necessàries per rodar. També són importants els programes d'edició i d'etalonatge que es pretenien utilitzar durant la postproducció.

Pel que fa al material, tot seguit es fa una aproximació del material més necessari que es va plantejar inicialment per poder contemplar la viabilitat, tot i que el llistat final es pot veure en detall a l'annex VI.

Els alumnes del Tecno-Campus disposen de lloguer de material audiovisual sense cost. Al catàleg del SERMAT consta del següent material, que es pretenia llogar per tal de fer el rodatge.

- Black Magic Pocket 6K
- SHAPE Shoulder per a Panasonic AU-EVA1
- Atomos Shogun Inferno i Atomos Ninja V
- Òptiques Samyang Xeen 24 i 35 mm
- Òptica Samyang 16 mm
- Filmcity Power MB-99 MatteBox
- Follow Focus Tilta Nucleus Nano
- Filtre polaritzador

- Tot i que pel que fa al material, SERMAT no disposa de cap estabilitzador, i per això s'ha volgut llogar a la casa de lloguer *ACLAM*, on disposen d'un *Gimbal* de 3 eixos electrònic: *Zhiyun-Tech Crane 3S PRO*.
- Pel que fa als requeriments humans necessaris per dur a terme el rodatge, aquest es va formar per un equip petit, format per 6 persones, gràcies al voluntariat de companyes de la universitat i amics interessats pel món audiovisual per formar part del projecte, als quals se'ls va assignar aquests diferents rols: ajudant de càmera, auxiliar de càmera i *foquista*.
- L'espai de gravació plantejat era al parc natural del Delta de l'Ebre, en diferents localitzacions detallades durant la metodologia de preproducció. En aquest espai es van demanar permisos per poder enregistrar imatges, els quals es poden veure a l'annex IX.
- Els *Softwares* necessaris per realitzar la preproducció del projecte, són *Final Cut Pro* i *DaVinci Resolve*. Aquests estan disponibles als ordinadors de les sales de postproducció que ofereix el Tecno-Campus.
- Per últim, per tal de transportar el material, a tot l'equip tècnic i a les actrius a les localitzacions, es va plantejar de proporcionar dos cotxes propis de dos membres de l'equip.

A simple vista pel que fa a la viabilitat tècnica no semblava un impediment per poder realitzar la producció, ja que els elements necessaris per fer-ho eren accessibles.

10.3 Viabilitat econòmica

Per altra banda, la viabilitat econòmica d'aquest projecte té lloc a si és viable pel que fa al preu que es necessita per dur-lo a terme.

10.3.1 Pla de finançament

Aquest projecte s'ha finançat gràcies a les mecenes que han col·laborat en una campanya de *crowdfunding* per ajudar a fer possible la realització del curtmetratge.

Aquesta campanya, que podeu veure amb profunditat a l'apartat II dels annexos d'aquest document, es va crear 40 dies abans del rodatge, amb la intenció de fer difusió mitjançant les xarxes socials i els contactes personals, per així poder donar-la a conèixer i que les persones que volguessin aportar al projecte tinguessin la facilitat d'un portal *crowdfunding* com *Verkami* que ha ajudat a fer-ho possible.

Principalment el preu del projecte no era tan elevat i per aquest motiu no es pretenia buscar cap font de finançament ni subvenció, però finalment es va contemplar la necessitat de llogar un estabilitzador, d'afegir un altre cotxe per al transport, d'augmentar un dia més de rodatge, de comprar material Covid-19 per mantenir la salut de tots els integrants durant l'estança de 4 dies a un apartament, etc. Tot això va anar incrementant el preu final, per això es va acabar decidint de realitzar una campanya *crowdfunding*, amb l'objectiu d'arribar a 850€ per tal de cobrir la majoria de despeses del projecte audiovisual.

En aquest tipus de campanyes, les persones que estan interessades a col·laborar al projecte, poden aportar la quantitat de diners que prefereixin, amb relació a les opcions que se'ls hi proporciona, i a canvi reben diferents recompenses personalitzades per l'equip. L'objectiu del projecte inclou els següents elements (vegeu figura 10.3.1.1): Material de càmera (l'estabilitzador), vestuari i maquillatge, transport, dietes, allotjament, recompenses i interessos de *Verkami*, imprevistos i material Covid-19. Aquests estan detallats en profunditat al següent apartat de pressupost (vegeu apartat 10.3.2. *Pressupost*).

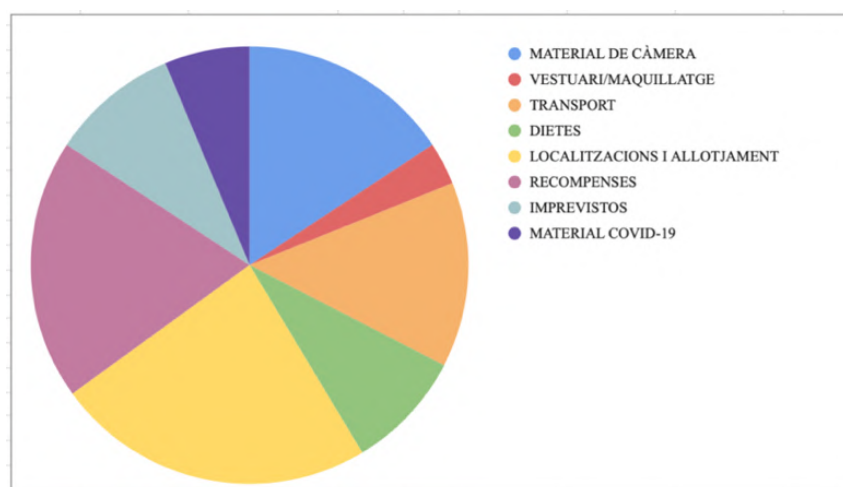


Fig. 10.3.1.1 Gràfic del percentatge de cada secció del pressupost real. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Durant el procés d'aquest treball, s'han tingut en compte diferents alternatives econòmiques pel que fa al material pel rodatge, equip, vestuari i *software*.

- L'alternativa que s'ha tingut en compte pel material, és el préstec de material audiovisual de la universitat Tecno-Campus de Mataró, SERMAT. On es disposa del material anteriorment detallat sense cost. Pel que fa al material no disponible al catàleg de SERMAT que s'ha comentat anteriorment, com l'estabilitzador, es van contemplar totes les alternatives possibles, però finalment la més viable va ser llogar-ho a la casa de lloguer *ACLAM*, i en la qual disposen d'un 10% de descompte per a estudiants. Aquest, a part de diferents accessoris necessaris, és de les úniques despeses importants de material, ja que l'estabilitzador costa 150€ els quatre dies.
- Els accessoris que es van necessitar són les bateries de la càmera *BMPCC 6K*. El *kit* d'aquesta ja conté cinc bateries *Canon LP-E6N*, però es va pensar que no era suficient per a les hores de rodatge que s'havien plantejat, i com que es volia reduir el pes al màxim per poder posar la càmera al *Gimbal*, es va pensar a comprar-les per internet. Tot i que per tal d'estalviar al màxim, les altres bateries que es van aconseguir, van ser recaptades per diferents persones de l'equip tècnic, amics i companys.
- Aconseguir l'equip no ha tingut preu, però se'ls hi ha cobert les dietes, el transport i l'allotjament.
- El vestuari va estar treballat amb detall per una membre de l'equip per tal de no invertir gaires diners. Les peces de roba eren de diferents membres de l'equip i de les mateixes actrius, i això va ajudar a no tenir gaires despeses en aquest departament. Tot i que va ser necessari comprar algunes coses que ninguna disposava.
- Pel que fa al maquillatge, per tema higiene es van comprar molts utensilis i diferents productes, tot i que es va intentar d'aprofitar el material propi d'una membre de l'equip, amb productes que ja no utilitzava.
- Pel que fa als *Softwares* anteriorment detallats, aquests com s'ha comentat, estan disponibles als ordinadors del Tecno-Campus, per tant no tindrà cap cost.

Per tant, és un treball assumible, ja que la majoria de recursos estan a l'abast. L'únic inconvenient que fa que augmenti el preu, és el transport, els menjars de l'equip, l'allotjament, les recompenses de la campanya i l'estabilitzador. Per aquest motiu la campanya de finançament *Verkami* ajuda a cobrir la majoria de despeses plantejades.

10.3.2 Pressupost

Pel que fa al pressupost, aquest que es planteja a continuació (vegeu taula 10.3) és una aproximació del que es va plantejar inicialment del que costaria crear el producte audiovisual amb les necessitats anteriorment explicades, com el material que es volia utilitzar, el personal, la logística, el vestuari... el qual va permetre valorar si aquest projecte era viable de dur a terme. Aquest es compara amb el pressupost aconseguit finalment (vegeu taula 10.4), on es desglossa també el preu detallat de cada departament per tal de poder-ho comparar amb l'inicial.

Aquests dos consten d'un pressupost general de tota la producció plantejada, el qual se separa en diferents seccions que corresponen als diferents departaments en què s'ha dividit la producció, on s'inclou el pressupost parcial d'aquella secció, i al final del document s'obté el pressupost global de tot el projecte, que fa referència a la suma dels totals dels capítols amb els descomptes plantejats.

Tot i que aquest projecte se centra en la direcció de fotografia, no es deixa de banda la feina realitzada que correspon als altres departaments d'una producció audiovisual. Igualment dins del pressupost es pot veure, a la primera secció, el desglossament del cost dels diferents elements corresponents al departament de càmera i llum que ha realitzat la *DoP* del projecte, els quals s'han explicat més detalladament durant la viabilitat tècnica.

PRESSUPOST						
	Observacions	Preu/unitat o dia	UNITATS			TOTAL
			DIES	PERSONES	COTXES	
INFRAESTRUCTURES						
Material de càmera i llum						
BMPC 6K		105 €	4			420 €
SHAPE Shoulder		30 €	4			120 €
Atomos Shogun Inferno		60 €	4			240 €
Òptiques Samyang Xeen	24, 35 mm	60 €	4			240 €
Òptiques Samyang	16 mm	25 €	4			100 €
Filmcity Power MB-99 MatteBox		30 €	4			120 €
Follow Focus Tilt Nucleus		50 €	4			200 €
Filtre POLA (TIFFEN)		40 €	4			160 €
Gimbal Zhiyun-Tech Crane 3S PRO		-	4			114,95 €
Porexpan (Stico)		14 €	4			56 €
TOTAL						1.771 €
ESCENOGRAFIA						
Vestuari i maquillatge		20 €	-	-	-	20 €
Salut		5 €	-	-	-	10 €
TOTAL						30 €
LOGISTICA						
Peatge (Anada i tornada)		21,90 €		-	2	44 €
Gasolina (Anada i tornada)		39 €		-	2	78 €
Localitzar (Gasolina + peatges)		58 €		-	1	58 €
Peatge túnels vallvidrera		3,84 €	3	-	1	12 €
TOTAL						191 €
DIETES						
Dietes		5 €	3	6	-	95 €
TOTAL						95 €
ALLOTJAMENT						
Dormir		75 €	3			225 €
TOTAL						225 €
PERSONAL						
TÈCNIC						
DoP		160 €	4			640 €
Ajudant de càmera		30 €	4			120 €
Muntador		60 €	-			60 €
Editor de color		40 €	-			40 €
TOTAL						860 €
ARTÍSTIC						
Actriu		50 €	4	2		400 €
TOTAL						400 €
VERKAMI						
Samarretes	mottle: 30€	5 €		15		105 €
Totebag	mottle: 30€	4,0 €		20		110 €
Interessos del Verkami						60 €
TOTAL						275 €
IMPREVISTOS						
Imprevistos generals		-	-	-	-	30 €
Altres finde		-	-	-	-	50 €
TOTAL						80 €
TOTAL SENSE DESCOMPTE						3.926 €
DESCOMPTE						
Lloguer de material SERMAT	Gratuït					-1.656 €
Saldo personal (companys i coneguts)	Gratuït					-1.260 €
Dto Avisual Pro Estudians	10%					-11,50 €
TOTAL AMB DESCOMPTE						999 €

Taula. 10.3 Proposta inicial del pressupost del projecte. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Seguint la taula anterior, el pressupost general era de 3,926€, però gràcies als descomptes explicats a l'apartat de viabilitat econòmica (vegeu apartat 10.3: *Viabilitat econòmica*), el cost es redueix a 999€. A comparació de les despeses finals, aquest primer no s'allunya gaire del proposat, ja que com es pot veure a la taula 10.4, el cost final amb els descomptes aplicats puja fins als 1,041€, és a dir 42€ més del que s'havia plantejat. Alguns dels diners que no es tenien en compte al pressupost inicial, pertanyen a la secció de la campanya *Verkami*. Aquesta com que no s'havia acabat en el moment de realitzar el pressupost inicial, es va haver de fer una aproximació de les quantitats i els preus del *merchandising* que es volia donar a les mecenes. És a dir, es va fer una aproximació el més real possible segons els diners que es demanava a la campanya, hi hauria 15 persones que voldrien la samarreta que s'oferia, i 20 persones la bossa de tela. Un cop va finalitzar la campanya es va veure que hi havia més gent de la que s'esperava, i això va fer que el preu augmentés. També es va notar un augment de diners a la secció de les dietes, ja que al principi es va fer una aproximació per sis persones, i finalment per diferents imprevistos, va ser necessari una persona més. Pel que fa a la resta de departaments, aquests es van calcular amb molta exactitud i realment el pressupost inicial es va adequar molt al real.

Tot i això, cal destacar que durant la campanya del *Verkami*, tot i fer-la per arribar als 850€, finalment es va tancar amb 900€, això va anar bé per aquells diners que no es van tenir en compte inicialment.

PRESSUPOST						
	Observacions	Preu/unitat o dia	UNITATS			TOTAL
			DIES	PERSONES	COTXES	
INFRAESTRUCTURES						
Material de càmera i llum						
BMPCC 6K		105 €	4			420 €
SHAPE Shoulder		30 €	4			120 €
Atomos Shogun Inferno		60 €	4			240 €
Òptiques Samyang Xeen	24, 35 mm	60 €	4			240 €
Òptiques Samyang	16 mm	25 €	4			100 €
Filmcity Power MB-99 MatteBox		30 €	4			120 €
Follow Focus Tiltu Nucleus		50 €	4			200 €
Filtre POLA (TIFFEN)		40 €	4			160 €
Gimbal Zhiyun-Tech Crane 3S PRO		-	4			114,95 €
Porexpan (Stico)		14 €	4			56 €
TOTAL						1.771 €
ESCENOGRAFIA						
Vestuari i maquillatge		15 €	-	-	-	15 €
Salut		5 €	-	-	-	10 €
TOTAL						25 €
LOGISTICA						
Peatge (Anada i tornada)		21,90 €		-	2	44 €
Transport (Gasolina)		39 €		-	2	78 €
Localitzar		58 €		-	1	58 €
Peatge túnels vallvidrera		3,84 €	3	-	1	12 €
TOTAL						191 €
DIETES						
Dietes		5,7 €	3	7	-	120 €
TOTAL						120 €
ALLOTJAMENT						
Dormir		68,5 €	3			206 €
TOTAL						206 €
PERSONAL						
TÈCNIC						
DoP		160 €	4			640 €
Ajudant de càmera		30 €	4			120 €
Muntador		60 €	-			60 €
Editor de color		40 €	-			40 €
TOTAL						860 €
ARTÍSTIC						
Actriu		50 €	4	2		400 €
TOTAL						400 €
VERKAMI						
Samarretes	motle: 30€	5 €		19		116 €
Totebag	motle: 30€	4,0 €		23		122 €
Interessos del Verkami						69 €
TOTAL						307 €
IMPREVISTOS						
Imprevistos generals		-	-	-	-	90 €
TOTAL						90 €
TOTAL SENSE DESCOMPTE						3.969 €
DESCOMPTE						
Lloguer de material SERMAT	Gratuït					-1.656 €
Saldo personal (companys i coneguts)	Gratuït					-1.260 €
Dto Avisual Pro Estudiants	10%					-11,50 €
TOTAL AMB DESCOMPTE						1.041 €

Taula. 10.4 Pressupost final del projecte. Font: Elaboració pròpia. (2021).

10.3.3 Aspectes legals

Pel que fa a la part pràctica d'aquest treball acadèmic, com qualsevol producció audiovisual és important tenir present el dret atorgat a cada part del producte.

Pel que fa a la música utilitzada, aquesta serà una peça creada especialment per al curtmetratge per un company que forma part de l'equip.

Pel que fa al marc teòric del treball, aquest s'ha construït a partir de diferents autors i fonts d'informació, les quals al moment d'utilitzar-les s'han hagut de citar correctament.

Un cop finalitzat el projecte, s'enregistrarà al *Creative Commons* perquè es pugui consultar i així altres persones interessades en aquest camp puguin utilitzar-lo sota unes condicions determinades.



Centres universitaris adscrits a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

Curtmetratge aplicant l'estil visual naturalista d'Emmanuel Lubezki - Annexos

LAURA PARPAL ARTIGAS

TUTOR: RAFAEL SUÁREZ

CURS 2021-22



Índex

Índex de figures	III
Índex de taules	V
1 Annex I: Especificacions tècniques pel·lícules analitzades	1
1.1 Y tu Mamá También (2001).....	1
1.2 The New World (2005)	2
1.3 The Tree of Life (2011).....	3
1.4 To the Wonder (2012).....	4
1.5 The Revenant (2015).....	5
2 Annex II: Campanya Verkami	7
3 Annex III: Guió literari	11
4 Annex IV: Guió tècnic	17
5 Annex V: Fitxa de localitzacions	29
5.1 Localització 1	29
5.2 Localització 2	32
5.3 Localització 3	34
5.4 Localització 4	36
5.5 Localització 5	38
5.6 Localització 6	40
5.7 Localització 7	42
5.8 Localització 8	44
5.9 Localització 9	46
6 Annex VI: Llistes de material	49
6.1 Llista de material de càmera.....	49

7	Annex VII: Pla de rodatge	51
7.1	Pla de rodatge general	51
7.2	Pla de rodatge per dies	52
8	Annex VIII: Ordre de transport.....	57
9	Annex IX: Permisos de gravació	59
10	Annex X: Fitxes de vestuari.....	61
10.1	Taula general actrius	61
10.2	Fitxes de vestuari per cada escena.....	61
11	Annex XI: Part de càmera	65

Índex de figures

Fig. 2.1 Primera captura de pantalla de la pàgina web de la campanya de <i>crowdfunding</i> de <i>Verkami</i> . Font: Elaboració pròpia. (2021).....	7
Fig. 2.2 Segona captura de pantalla de la pàgina web de la campanya de <i>crowdfunding</i> de <i>Verkami</i> . Font: Elaboració pròpia. (2021).....	8
Fig. 2.3 Tercera captura de pantalla de la pàgina web de la campanya de <i>crowdfunding</i> de <i>Verkami</i> . Font: Elaboració pròpia. (2021).....	9
Fig. 3.1 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	11
Fig. 3.2 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	12
Fig. 3.3 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	13
Fig. 3.4 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	14
Fig. 3.5 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	15
Fig. 3.6 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).....	16
Fig. 9.1 Permís de gravació al Parc Natural del Delta de l'Ebre (Pàgina 1). Font: Generalitat de Catalunya. (2021).	59
Fig. 9.2 Permís de gravació al Parc Natural del Delta de l'Ebre (Pàgina 2). Font: Generalitat de Catalunya. (2021).	60

Índex de taules

Taula. 1.1 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula <i>Y tu Mamá También</i> (Cuarón, 2001). Font: Elaboració pròpia. (2021).	1
Taula. 1.2 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula <i>The New World</i> (Malick, 2005). Font: Elaboració pròpia. (2021).	2
Taula. 1.3 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula <i>The Tree of Life</i> (Malick, 2011). Font: Elaboració pròpia. (2021).	3
Taula. 1.4 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula <i>To the Wonder</i> (Malick, 2012). Font: Elaboració pròpia. (2021).	4
Taula. 1.5 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula <i>The Revenant</i> (Malick, 2015). Font: Elaboració pròpia. (2021).	5
Taula. 4.1 Exemple de la primera escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	17
Taula. 4.2 Exemple de la segona escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	17
Taula. 4.3 Exemple continuació de la segona escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	18
Taula. 4.4 Exemple de la tercera escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	18
Taula. 4.5 Exemple continuació de la tercera escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	18
Taula. 4.6 Exemple de la quarta escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	19
Taula. 4.7 Exemple de la cinquena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	19
Taula. 4.8 Exemple continuació de la cinquena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	20
Taula. 4.9 Exemple de la sisena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	21
Taula. 4.10 Exemple de la setena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	22

Taula. 4.11 Exemple de la vuitena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	22
Taula. 4.12 Exemple continuació de la vuitena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	23
Taula. 4.13 Exemple de la novena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	23
Taula. 4.14 Exemple continuació de la novena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	23
Taula. 4.15 Exemple de la desena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	24
Taula. 4.16 Exemple continuació de la desena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	24
Taula. 4.17 Exemple continuació de la desena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	25
Taula. 4.18 Exemple de la onzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	25
Taula. 4.19 Exemple de la dotzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	25
Taula. 4.20 Exemple continuació de la dotzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	26
Taula. 4.21 Exemple continuació de la dotzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	26
Taula. 4.22 Exemple continuació de la dotzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	27
Taula. 4.23 Exemple de la tretzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).	27
Taula. 5.1 Fitxa tècnica de la localització: Torre de Sant Joan. Font: Elaboració pròpia. (2021).	29
Taula. 5.2 Fitxa tècnica de la localització: Torre de Sant Joan (fotografies). Font: Elaboració pròpia. (2021).	30
Taula. 5.3 Fitxa tècnica de la localització: Torre de Sant Joan (planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).	31
Taula. 5.4 Fitxa tècnica de la localització: Les magdalenes (Embarcació). Font: Elaboració pròpia. (2021).	32

Taula. 5.5 Fitxa tècnica de la localització: Les magdalenes (Embarcació) (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).....	33
Taula. 5.6 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Trabucador (Moll de fusta). Font: Elaboració pròpia. (2021).....	34
Taula. 5.7 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Trabucador (Moll de fusta) (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).	35
Taula. 5.8 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Trabucador (Part del costat del moll). Font: Elaboració pròpia. (2021).	36
Taula. 5.9 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Trabucador (Part del costat del moll) (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).	37
Taula. 5.10 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Serrallo. Font: Elaboració pròpia. (2021).	38
Taula. 5.11 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Serrallo (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).	39
Taula. 5.12 Fitxa tècnica de la localització: Platja la Marquesa. Font: Elaboració pròpia. (2021).	40
Taula. 5.13 Fitxa tècnica de la localització: Platja la Marquesa (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).	41
Taula. 5.14 Fitxa tècnica de la localització: Caminet camp d'arròs. Font: Elaboració pròpia. (2021).	42
Taula. 5.15 Fitxa tècnica de la localització: Caminet camp d'arròs (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).....	43
Taula. 5.16 Fitxa tècnica de la localització: Mirador Pont del Través. Font: Elaboració pròpia. (2021).	44
Taula. 5.17 Fitxa tècnica de la localització: Mirador Pont del Través (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).....	45
Taula. 5.18 Fitxa tècnica de la localització: Camí (carrer de Baladares). Font: Elaboració pròpia. (2021).	46
Taula. 5.19 Fitxa tècnica de la localització: Camí (Carrer de Baladares). (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).	47
Taula. 6.1 Llista de material de càmera del 7 d'abril. Font: Elaboració pròpia. (2021).	49
Taula. 7.1 Pla de rodatge general. Font: Elaboració pròpia. (2021).	51

Taula. 7.2 Pla de rodatge del Divendres 7 de Maig del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).	52
Taula. 7.3 Pla de rodatge del Dissabte 8 de Maig del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).	53
Taula. 7.4 Pla de rodatge del Diumenge 9 de Maig del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).	54
Taula. 7.5 Pla de rodatge del Dilluns 10 de Maig del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).	55
Taula. 8.1 Ordre de transport del Divendres 7 de Maig del 2021. Elaboració pròpia. (2021).	57
Taula. 10.1 Taula comparativa de les mesures corporals de cada actriu. Font: Elaboració pròpia. (2021).	61
Taula. 10.2 Fitxa de vestuari per a l'escena 2 i 7. Font: Elaboració pròpia. (2021).	61
Taula. 10.3 Fitxa de vestuari per a l'escena 3, 4 i 5. Font: Elaboració pròpia. (2021). ..	62
Taula. 10.4 Fitxa de vestuari per a l'escena 6 i 8. Font: Elaboració pròpia. (2021).	62
Taula. 10.5 Fitxa de vestuari per a l'escena 9 i 12. Font: Elaboració pròpia. (2021).	63
Taula. 10.6 Fitxa de vestuari per a l'escena 13. Font: Elaboració pròpia. (2021).	63

1 Annex I: Especificacions tècniques pel·lícules analitzades

1.1 Y tu Mamá También (2001)

ANÀLISI IMATGE CINEMATOGRÀFICA	
Especificacions tècniques	
Títol i any	<i>Y tu Mamá También</i> (2001)
Director	Alfonso Cuarón
DoP	Emmanuel Lubezki
Duració	106 minuts
Gènere	Drama,/ comèdia romàntica / <i>Road Movie</i>
Format Negatiu	35mm (Kodak)
Printed Film Format	35mm
Aspect ratio	1.85:1
Càmeres i òptiques	ARRIFLEX 35 IIC Moviecam Compact: <i>Zeiss Super Speed Lenses</i>

Taula. 1.1 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula *Y tu Mamá También* (Cuarón, 2001).

Font: Elaboració pròpia. (2021).

1.2 The New World (2005)

ANÀLISI IMATGE CINEMATOGRÀFICA	
Especificacions tècniques	
Títol i any	<i>The New World</i> (2005)
Director	Terrence Malick
DoP	Emmanuel Lubezki
Duració	135 minuts
Gènere	Dramàtica / Romàntica / Biogràfica / Històrica
Format Negatiu	35mm (Kodak Vision2 200T 5217, Kodak Vision2 500T 5218) 65mm (Kodak Vision2 200T 5217, Kodak Vision2 500T 5218)
Printed Film Format	35mm (Fujifilm Eterna-CP 3513DI)
Aspect ratio	2.35:1 (anamòrfic)
Càmeres i òptiques	<i>Aaton 35-III: Panavision C- i E-Series Lenses</i> <i>Panavision 65 HR Camera: Panavision System 65 Lenses</i> <i>Panavision Panaflex Millennium XL: Panavision C- i E-Series Lenses</i> <i>Panavision Panaflex Platinum: Panavision C- i E-Series Lenses</i>

Taula. 1.2 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula *The New World* (Malick, 2005). Font: Elaboració pròpia. (2021).

1.3 The Tree of Life (2011)

ANÀLISI IMATGE CINEMATOGRÀFICA	
Especificacions tècniques	
Títol i any	<i>The Tree of Life</i> (2011)
Director	Terrence Malick
DoP	Emmanuel Lubezki
Duració	139 minuts
Gènere	Drama / Fantasia
Format Negatiu	35mm (Kodak Vision2 200T 5217, Kodak Vision2 500T 5218) 65mm (Kodak Vision2 200T 5217, Kodak Vision2 500T 5218) <i>Redcode RAW</i>
Printed Film Format	35mm (<i>Fujifilm Eterna-CP 3523XD</i>) i <i>D-Cinema</i>
Aspect ratio	1.85:1 (4 perforacions): Per màxima resolució i baix gra
Càmeres i òptiques	ARRICAM Lite (LT) Camera: <i>Zeiss Master Prime Lenses</i> i <i>Zeiss Ultra Prime Lenses</i> ARRICAM Studio (ST) Camera: <i>Zeiss Master Prime</i> i <i>Ultra Prime Lenses</i> ARRIFLEX 235 Camera: <i>Zeiss Master Prime</i> i <i>Ultra Prime Lenses</i> ARRIFLEX 435 Camera: <i>Zeiss Master Prime Lenses</i> <i>Dalsa Evolution Camera, Imax Cameras, Panavision System 65 Camera: Panavision System 65 Lenses, Phantom HD Gold Camera, Red One Camera</i>

Taula. 1.3 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula *The Tree of Life* (Malick, 2011). Font: Elaboració pròpia. (2021).

1.4 To the Wonder (2012)

ANÀLISI IMATGE CINEMATOGRÀFICA	
Especificacions tècniques	
Títol i any	<i>To the Wonder</i> (2012)
Director	Terrence Malick
<i>DoP</i>	Emmanuel Lubezki
Duració	112 minuts
Gènere	Drama / Romàntica
Format Negatiu	35mm (Kodak Vision2 200T 5217, Kodak Vision2 500T 5218, Kodak Vision3 500T 5219) 65mm (Kodak Vision2 200T 5217, Kodak Vision2 500T 5218, Kodak Vision3 500T 5219) Redcode RAW
<i>Printed Film Format</i>	35mm (<i>Anamorphic</i>) i D-Cinema
<i>Aspect ratio</i>	2.35:1 (Esfèric). És 1,78 retallat a 2,39, ja que el format més comú per Super 32 és el de 3 perforacions.
Càmeres i òptiques	ARRICAM Lite (LT) Camera: <i>Zeiss Master Prime Lenses</i> ARRIFLEX 235 Camera: <i>Zeiss Master Prime Lenses</i> <i>Panavision Panaflex System 65 Studio: Panavision System 65 Lenses</i> Red One MX Camera: <i>Zeiss Master Prime Lenses</i> Superheadz Digital Harinezumi (Algunes escenes del principi)

Taula. 1.4 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula *To the Wonder* (Malick, 2012). Font: Elaboració pròpia. (2021).

1.5 The Revenant (2015)


ANÀLISI IMATGE CINEMATOGRÀFICA	
Especificacions tècniques	
Títol i any	<i>The Revenant</i> (2015)
Director	Alejandro González Iñárritu
DoP	Emmanuel Lubezki
Duració	156 minuts
Gènere	Acció / Aventura / Drama / Història
Format Negatiu	<i>Codex i Redcode RAW</i>
Printed Film Format	D-Cinema
Aspect ratio	2.39:1 amb lents esfèriques: era el format més immersiu.
Càmeres	ARRI Alexa 65: <i>Hasselblad Prime 65 Lenses</i> (algunes escenes) ARRI Alexa XT M: <i>Leitz Summilux-C i Zeiss Master Prime Lenses</i> ARRI Alexa XT: <i>Leitz Summilux-C i Zeiss Master Prime Lenses</i> <i>Red Epic Dragon: Angenieux Optimo Lenses</i> (Escenes aèries)
Òptiques	<i>Master Primes</i> , principalment 12, 14, 18 mm Leica Summilux 14, 16, 18 mm (més lleugeres per la càmera en mà)

Taula. 1.5 Fitxa d'especificacions tècniques pel·lícula *The Revenant* (Malick, 2015). Font: Elaboració pròpia. (2021).

2 Annex II: Campanya Verkami

Serendipia - Curtmetratge

Història d'una noia que experimenta la pèrdua d'un ésser estimat.



UN PROJECTE DE
Laura Parpal

CATEGORIA
Curtmetratge

CREAT A
Barcelona

18
DIES

18
APORTACIONS

550€
DE 850€

64%

<>
🔗
🐦
📘
Seguir 18
Aporta al projecte

Sobre el projecte / Comunitat Veure projecte en Castellano Recompenses Ets mecenes?

Serendipia neix com a Treball de Fi de Grau de Mitjans Audiovisuals de la universitat Tencampus de Mataró (UPF), creat per Laura Parpal.

Aquest Verkami busca poder fer realitat el nostre primer curtmetratge artístic. **Serendipia** és un curtmetratge amb un to poètic ple de sentiments i sensacions en què interactuen l'amor, la mort, la vida i la importància de buscar i trobar la seva bellesa. Un film on la nostra protagonista explora el que li ofereix la vida i s'aferra per poder trobar la felicitat en les petites coses que l'envolten.

SINOPSI


Una història de superació centrada en una noia abstreta en l'amor cap a la seva parella. A Serendipia, la protagonista s'haurà d'enfrontar al **significat de la pèrdua** i haurà d'aprendre que **la vida segueix tot i les circumstàncies que l'envolten a cada moment**. Es recolzarà en el seu entorn que tan feliç l'ha fet i trobarà un **nou significat per a la seva existència**, gaudint així de tots els bons moments que li oferirà la vida.

QUI SOM


Som un petit equip format per estudiants i graduats de la universitat Tencampus de Mataró (UPF), entre d'altres, que tenen en comú la passió pel cinema i la creació audiovisual.

- Bernat López:** Guionista, ajudant de direcció.
- Laura Parpal:** Direcció, producció, direcció de fotografia.
- Marta Subirà:** Ajudant de producció, operadora de càmera.
- Laura Trunàs:** Ajudant de producció, ajudant de càmera.

Per ara el **repartiment** encara està en **procés de càsting**, i en quan estigui tancat actualitzarem aquest apartat.




MARTA SUBIRÀ



BERNAT LÓPEZ

35€ DESTACADA / 7 MECENES




35€

Mangata

- 🎧 Menció als crèdits
- 📄 Enllaç d'accés
- 🖨️ Làmina del póster
- 📷 Totebag negra del curt
- 🖨️ Fotogrames del curtmetratge
- 👚 Samarreta del curtmetratge

Entrega estimada Juliol 2021

5€ 1 MECENES




5€

Crepuscle

- 🎧 Menció als crèdits
- 📄 Enllaç d'accés

Entrega estimada Juliol 2021

10€ 5 MECENES



10€

Aurora

- 🎧 Menció als crèdits
- 📄 Enllaç d'accés
- 🖨️ Làmina del póster (en físic)

Fig. 2.1 Primera captura de pantalla de la pàgina web de la campanya de *crowdfunding* de Verkami. Font: Elaboració pròpia. (2021).



LAURA PARPAL



LAURA TRUNAS

RECOMPENSES

Per al nostre equip **cada aportació significa molt**, i per això hem preparat algunes recompenses per premiar la teva ajuda:

Hi ha **set** recompenses que oscil·len els **5 i 100 euros**, perquè totes les persones puguin trobar el finançament que millor encaixi amb el seu parer.

- **Crepuscle (5 €):** Menció als crèdits + enllaç d'accés.
- **Aurora (10 €):** Menció als crèdits + enllaç d'accés + làmina del pòster (en físic) 13x18cm.
- **Arrebol (20 €):** Menció als crèdits + enllaç d'accés + làmina del pòster i **totebag** (bossa de roba) negra del curt.
- **Luar (30 €):** Menció als crèdits + enllaç d'accés + làmina del pòster + **totebag** negra i **fotogrames del curtmetratge** (a escollir).
- **Mangata (35 €):** Menció als crèdits + enllaç d'accés + làmina del pòster + **totebag** negra + **fotogrames del curtmetratge** i **samarreta del curtmetratge**.
- **Alba (50 €):** Menció als crèdits + enllaç d'accés + làmina del pòster + **totebag** negra + **fotogrames del curtmetratge firmats per l'equip** + **samarreta del curtmetratge** i **wallpaper del paisatge** i la **posta de sol del Delta de l'Ebre** en alta qualitat.
- **Ocàs (100 €):** Menció als crèdits + enllaç d'accés + làmina del pòster + **totebag** negra + **fotogrames del curtmetratge firmats per l'equip** + **samarreta del curtmetratge** + **wallpaper del paisatge** i la **posta de sol del Delta de l'Ebre** en alta qualitat i **aparició als crèdits com a Productor/a Executiu/va**.

Sobre la forma d'entrega dels articles dels vostres packs, s'intentarà entregar en mà en la mesura del possible, però si no hi ha forma de fer-ho, també disposarem d'un sistema d'enviament a **tota la península sense cost** per a vosaltres. En el cas de l'**enllaç d'accés** per a la visualització del curt, aquest se us enviarà per **correu**.



A QUÈ DESTINAREM LES APORTACIONS

La major part dels diners recaptats s'invertiran a finançar l'**estança** del rodatge durant 3 dies al Delta de l'Ebre, ja que és de vital importància per al curt **rodar a les primeres i últimes hores del dia**. També es destinarà gran part dels diners en llogar **material** (concretament un estabilitzador), al **transport** i en les **dietes**.

També comptem amb un percentatge menor per **vestuari i maquillatge**, i **productes de sanitat** per poder dur a terme el projecte amb totes les mesures de prevenció **Covid-19**. A més part dels diners s'utilitzaran per a realitzar **proves PCR** a l'equip per assegurar la salut de tots.

13x18cm

Entrega estimada Juliol 2021

20€

1 MECENES



Arrebol

- Menció als crèdits
- Enllaç d'accés
- Làmina del pòster
- **Totebag** (bossa de tela) negra del curt

Entrega estimada Juliol 2021

30€

1 MECENES



Luar

- Menció als crèdits
- Enllaç d'accés
- Làmina del pòster
- **Totebag** negra del curt
- **Fotogrames del curtmetratge** a escollir

Entrega estimada Juliol 2021

50€

2 MECENES



Alba

- Menció als crèdits
- Enllaç d'accés
- Làmina del pòster
- **Totebag** negra del curt
- **Fotogrames del curtmetratge signats per l'equip**
- **Samarreta del curtmetratge**
- **Wallpaper paisatge** posta de sol del Delta de l'Ebre en alta qualitat

Entrega estimada Juliol 2021

100€

1 MECENES



Ocàs

- Menció als crèdits
- Enllaç d'accés
- Làmina del pòster
- **Totebag** negra del curt

Fig. 2.2 Segona captura de pantalla de la pàgina web de la campanya de *crowdfunding* de *Verkami*. Font: Elaboració pròpia. (2021).

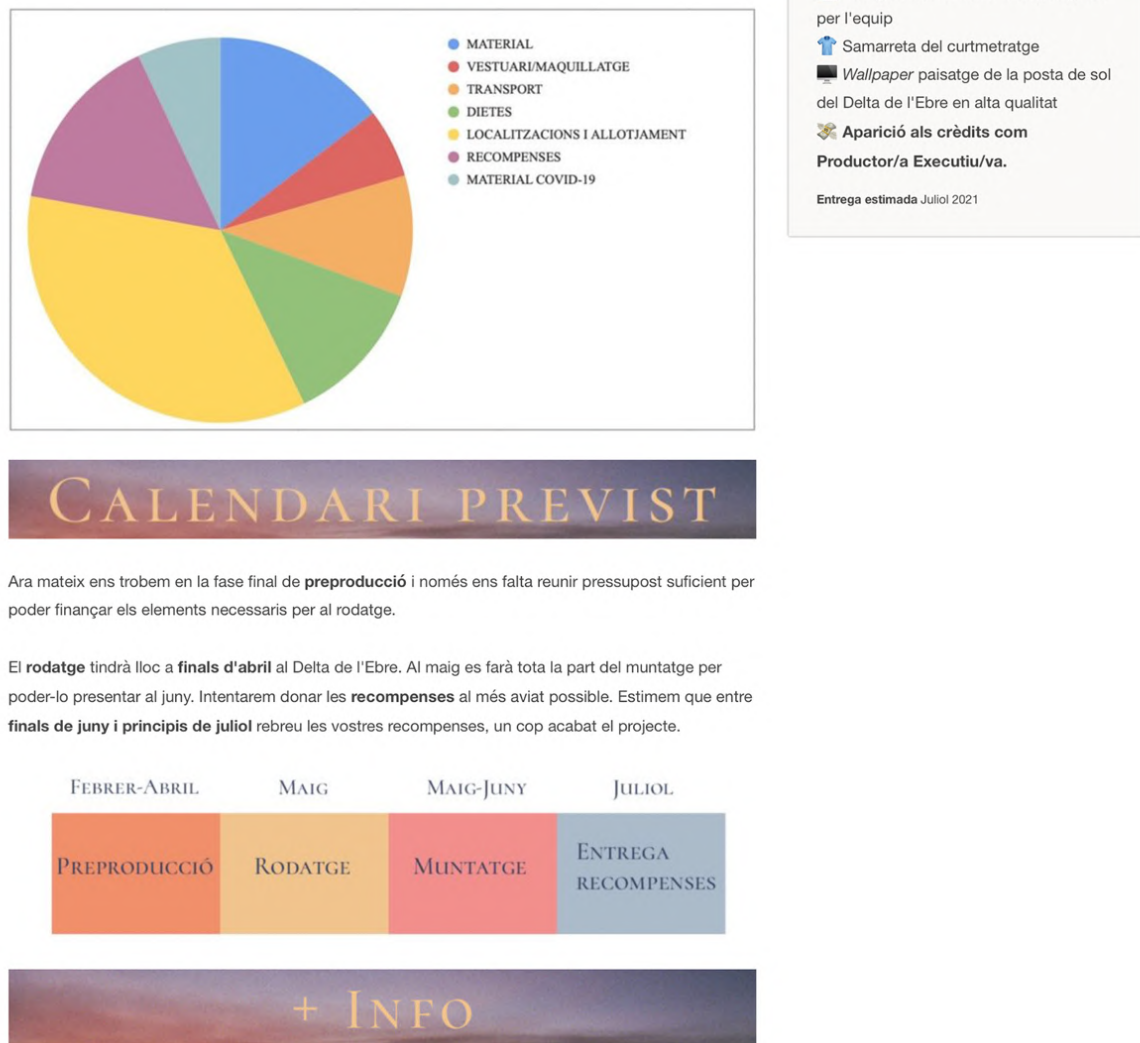


Fig. 2.3 Tercera captura de pantalla de la pàgina web de la campanya de *crowdfunding* de Verkami. Font: Elaboració pròpia. (2021).

3 Annex III: Guió literari

ACTE II: MORT (TRISTESA/PENA)

1. PLANS RECURS (SENSE ACTRIUS) 2" a 5" cada pla

(PLANS GENERALS dels espais insòlits que ha compartit amb la parella. Aquests s'observen amb moviments lents de càmera, cap endins (frontals), cap enrere, amunt...)

2. EXT. NIT, HORA BLAVA. MOLL DE FUSTA (TRABUCADOR)

El moll de fusta en calma simètric amb la natura. El cel està ennuvolat, el sol ja s'ha post i deixa un cel de tons blaus i grisos. La **NOIA1** camina per damunt del moll, des del principi, dirigint-se a la punta. Està sola i es queda petita en la immensitat del paisatge en calma, mentre es fa més fosc i aquesta va envaint l'escena. S'atura a la meitat per observar detalladament la zona del final del moll que li recorda al mateix moll on acostumaven a seure, baixa el cap i l'observa amb nostàlgia: recorda que és l'últim lloc on van estar juntes com a parella. Està seriosa i observativa, amb els ulls plorosos. Seguidament, puja la mirada, per observar l'horitzó, com si busques respostes. Està al mig del moll, la foscor forma part del paisatge on s'hi troba, els ocells volen, però ella segueix dreta, mirant l'horitzó. Respira profundament, pestanyeja a la vegada que baixa el cap i arruga les celles, esbufegant. Té els ulls plorosos. Està al mig del moll sola.

ACTE I: VIDA (FELICITAT)

3. EXT. DIA, TARDA (SOL BAIX). CAMÍ/CAMP ARRÒS 2 +MIRADOR FUSTA (FLASHBACK)

El sol està baix i el color ataronjat del capvespre predomina a l'escena. En un gran camp està la parella divertint-se. La **NOIA2** està feliç, va fent saltets i caminant de pressa, mentre es gira (a càmera) somrient per mirar a la seva parella, a la vegada que continua caminant, saltant i donant voltes mentre juga amb la faldilla (o mocador) del vestit. Passada una estona, es para per esperar a la seva parella i li allarga la mà, la **NOIA1** apareix pel costat (dret de càmera), es dirigeix a agafar-li la mà, i la **NOIA2** amb l'emoció i felicitat del moment, l'anima a fer dues voltes, ella de manera descoordinada les fa, riuen i s'abracen. Avancen juntes amb musicalitat als moviments, fruit de l'espontaneïtat del moment ballen de manera despreocupada, corren, s'agafen i

Fig. 3.1 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).

riuen. A les seves ombres s'aprecien la fluïdesa dels moviments. La NOIA1 para de moure's, està davant de l'altre noia, i ella tranquil·la i "seria" mira a la parella (càmera) amb un petit somriure tímid, a la vegada que va tirant enrere fins que gira el cap per deixar-la de mirar i observar el paisatge. El cel ataronjat, amb el sol de fons i els ocells volant. Es tornen a mirar, tranquil·les i pausades. La NOIA2 prop d'ella li acaricia suaument la cara/coll (part de la mandíbula/orella), i es queden mirant-se als ulls intensament fins que a una se li escapa un somriure i desvia la mirada.

4. EXT. DIA, TARDA (GOLDEN HOUR, COLORS CEL). CAMINET CAMP D'ARRÒS

(FLASHBACK)

La NOIA1 està parada, seria, tranquil·la i mirant avall. La seva parella li passa pel darrere i ella mou els ulls seguint el moviment de la parella. No gira gaire el cap. Després aixeca la mirada amb un petit somriure, però a l'instant, de manera tímida, torna a mirar cap avall mentre pestanyeja i amb un petit somriure a la cara sense voler-ho expressar gaire. La NOIA2 la mira pel darrere i se li apropa amb un somriure, l'acaricia l'esquena i rellisca la seva mà pel seu braç fins a arribar a la mà de la noia. De mentres, la NOIA1, aixeca la mirada amb un petit somriure, a la vegada que va seguint els moviments de les mans de la parella, es deixa portar. Pel camí entre els dos camps d'arròs plens d'aigua, en els que es reflecteixen els colors de la posta del sol, la NOIA1 camina lentament, mentre mira al seu voltant, contemplant els colors reflectits a l'aigua, a la vegada que va girant el cap enrere per mirar a la seva parella (càmera) que està més enrere. Segueix caminant i mirant endavant. Es para, sola, a contemplar el cel i la seva riquesa tonal de la posta del sol, reflectida a l'aigua dels arrossars. Al cap d'uns segons la NOIA2 apareix pel costat (esquerra de càmera) dirigint-se al costat de la parella, es manté una mica més enrere d'ella (en diagonal) i l'observa com mira i gaudeix del cel i la seva immensitat. La NOIA1 no deixa de mirar al cel, no se n'adona que l'està observant. NOIA2 mentre la mira, somriu de veure-la gaudir, fins que acaba avançant fins al costat de la parella per observar també el cel des de la seva perspectiva.

Fig. 3.2 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).

5. EXT. DIA, MATÍ. PLATJA SERRALLO (FLASHBACK)

Les dues estan jugant a la sorra: la NOIA1 intenta atrapar a la parella; corre darrere d'ella per la sorra, però l'altre fuig ràpidament. Es diverteixen i riuen. Finalment la NOIA1 l'atrapa, agafant-la per darrere de manera que fa que caigui a la sorra i ella també cau, desequilibrada, quedant les dues a la sorra una al costat de l'altra. Riuen en caure. Estirades a la sorra, recolzades sobre un costat, mirant-se una a l'altra. Paren un segon de riure, es miren i se somriuen, la NOIA1 des del costat li acaricia al braç a l'altra que està estirada mirant-la. També li segueix les pigues dels braç amb el dit.. Un cop incorporades, juguen amb la sorra. La NOIA2 li tapa els peus a la parella, la NOIA1 somriu i en mirar-la, l'altra li torna el somriure. A la vora de l'aigua, la NOIA2 intenta arrossegar a l'altre perquè vagi cap a la platja amb ella, però l'altra es resisteix girant el cos cap al sentit contrari. També juguen a què les onades no els hi toquin els peus, fugint d'elles a mesura que venen i anant cap a l'aigua a mesura que reculen. Segueixen divertint-se: juguen a tirar pedres a l'aigua i que rebotin. Paren, dretes amb els peus una mica enfonsats a la sorra dins l'aigua de la platja, miren cap al sol, cap al cel. Estan tranquil·les.

6. EXT. DIA, MATÍ. MOLL DE FUSTA (LES MADALENES) (FLASHBACK)

La llum de l'alba banya la zona del moll de fusta, amb la presència d'un sol baix i ataronjat que fa un reflex a l'aigua del mar i que il·lumina als personatges, no hi ha ningú més que elles. Estan assegudes a la punta del moll de fusta (mirant-se) explicant-se coses. S'aprecien les seves siluetes d'esquena davant del mar. Estan parlant i rient. La NOIA1 mentre riu empeny cap enrere a la NOIA2, aquesta amb l'ajuda dels braços tira enrere fins que toca la fusta i es queda estirada, la NOIA1 s'estira també, damunt de la seva panxa/pit. Es posen a parlar mentre es miren i a la vegada miren el cel. La NOIA2 juga amb les mans alçades, enfocant-les al cel. La NOIA1 s'incorpora i mira cap a l'horitzó i el cel. Mira enrere a la parella estirada, torna a mirar al cel, i l'assenyala mentre gira el cap un altre cop a la parella dient-li "mira". La NOIA2 estirada, la mira i es mig incorpora amb els colzes per mirar també el cel, s'acaba incorporant del tot, recolzant el cap sobre l'espatlla de la NOIA1. Estan parlant i en el mateix instant, tot dóna un gir i s'enfaden per un tema de la conversa ****IMPROVISACIÓ****. La NOIA1 es comporta de manera molt estúpida amb la NOIA2. Assegudes encara, però més girades per tal de mirar-se bé, la NOIA2 plora, crida i es baralla.

Fig. 3.3 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).

ACTE II: MORT (TRISTESA/PENA)**7. EXT. NIT, HORA BLAVA. MOLL DE FUSTA (TRABUCADOR) *(Continuació ESC 2)**

La NOIA1 està dreta al mig del moll (des d'on s'ha quedat a l'ESC 2), amb el cap baix (mirant la punta) i els ulls plorosos. Es trenca desconsoladament perquè se sent culpable de no haver aprofitat alguns moments juntes o haver-se enfadat amb la parella. Decideix continuar fins al final del moll plorant, quan arriba a la punta s'asseu amb cert aire d'esgotament. Tanca els ulls. Un cop asseguda, amb una postura mig corbada que mostra la vulnerabilitat en la qual es troba, mira cap amunt per contemplar el cel derrotada, segueix trista i amb els ulls plorosos.

ACTE III: VIDA (PERDÓ)**8. EXT. DIA, TARDA (NÚVOL). TORRE S.J (FLASHBACK)**

Caminen lentament, tranquil·les i pausades cap a la Torre de Sant Joan, la NOIA2 al capdavant. Encara no es veu la torre. La NOIA2 va mirant enrere, i es para per esperar. Quan es troben, la NOIA1 li agafa la mà. És un moment tranquil, on simplement comparteixen la vida. Es dirigeixen cap a la torre de Sant Joan. El terra del mar és fangós, van amb botes d'aigua. Caminen sobre el fang, enfonsant-hi els peus al seu pas. Miren el terra, busquen petxines. La NOIA2 n'agafa i se la ensenya a l'altre, l'acaba tirant a l'aigua. Segueixen avançant, les dues caminant més emocionades que al principi, ja arriben al camí de pedres que porta cap a la torre. Es paren per observar-la, es giren per mirar-se, i s'abracen (es perdonen).

ACTE II: MORT (TRISTESA/PENA)**9. EXT. DIA, HORA BLAVA (Es fa de dia). CAMÍ/CAMP ARRÒS 3**

Enmig d'un camí, immers en la foscor de la vesprada, es troba la NOIA1, caminant lentament amb un fanal que ajuda a guiar-se. Només aixeca la mirada un cop cada escassos metres de recorregut, ja no està amb el cap cot, però segueix mirant el terra en caminar, insegura. Està desorientada, fa voltes sobre si mateixa com si aquell moviment l'ajudés a reconèixer el seu entorn. En acabar de girar, continua amb la seva expressió trista. Caminant lentament tocant les plantes del voral del camí. Para de caminar de manera progressiva i es gira cap enrere com

Fig. 3.4 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).

si hagués sentit alguna cosa, amb certa preocupació, se la veu que segueix trista. Està parada al mig del camp, inquieta, mira el voltant, però no troba res. S'ajup i deixa el fanal al terra, amb les mans l'envolta, mentre la llum li il·lumina les mans. Deixa anar un sospir i dirigeix lentament la seva mirada cap amunt, cap al cel, intentant buscar la calma que necessita per calmar la seva inquietud.

10. EXT. NIT/DIA, HORA BLAVA (Es fa de dia). TORRE S.J.

En un lloc gran i immens, la NOIA1 està sola, camina endavant desorientada i trista, sense gaire esma, mirant amb desconfiança tot el que l'envolta. Es para per tal d'intentar recobrar l'equilibri, segueix mirant el voltant com si fos un lloc desconegut, tot i que es tracta d'un lloc que coneixia molt bé, però el fet d'estar-hi sola sense la seva parella, fa que el vegi com a un lloc insegur i perillós. Dreta i parada al mig del paisatge, acaba mirant al terra. Amb el sol mig amagat i gran presència d'ombres que accentuen la sensació d'inseguretat del lloc, la NOIA1 intenta anar cap a l'aigua, posa els peus dins, i es dirigeix cap a la torre per la vora del mar, amb el cap baix, vençut i amb un cert desequilibri del terra fangós. Ja no mira el seu voltant, ara el que li preocupa és el terra, i on col·loca els seus peus, que van mullant-se amb l'onatge que arriba per on ella camina. Al cap de pocs metres, arriba al mateix punt on uns dies abans ja va ser-hi, però en aquesta ocasió és molt diferent; li falta algú. Allà és on es queda parada i dreta al mig de l'aigua. Conscient d'aquesta absència, torna a mirar el seu voltant, com si busqués alguna cosa sense gaire esperança, i clava la seva mirada a la Torre de Sant Joan. Al cap d'uns segons, sent que no pot seguir mirant-la, i mira a terra alhora que esbufega i deixa anar una llàgrima. Després d'una expressió fruit de la qual sembla imminent explosió de tristesa, respira profundament i lentament intentant calmar-se, mira al cel tranquil·la, sense Decideix seguir caminant, encara sense aixecar gaire el cap, seguint el seu camí. Està sola al mig d'un paisatge immens. Respira profundament a la vegada que aixeca els braços amb les palmes de la mà obertes, respirant profundament.

Fig. 3.5 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).

ACTE IV: ACCEPTACIÓ (SUPERACIÓ)**11. PLANS RECURS (SENSE PERSONATGES) - Localitzacions i detalls****12. EXT. DIA, GOLDEN HOUR (COLORS) i SOL BAIX. PLATJA LA MARQUESA (Pla seqüència)**

A la sorra de la platja, dreta i mirant cap a l'horitzó, el sol encara no ha sortit, però el cel està tenyit de tons rosats, blaus i liles. Comença a aixecar els braços i fa unes passes cap a l'horitzó, a la vegada que aixeca més els braços per abraçar el cel, es para amb els braços alçats.

///


El sol ja està sortint per l'horitzó del mar. La **NOIA1** està sola, dreta a la sorra, en la immensitat de la platja. Està lluny encara de l'aigua, i es dirigeix caminant lentament cap a la vora. Els peus se li enfonsen lleugerament a la sorra de la platja mentre camina. En arribar, es para a la sorra mullada, i una onada que arriba li cobreix els peus d'aigua i espuma. Camina de manera pausada per la vora de la platja, explorant i observant l'entorn, a la vegada que fa moviments fluides mentre gaudeix dels seus moviments. Decideix endinsar-se més al mar, per això comença a caminar cap a l'horitzó. Els peus se li comencen a cobrir cada cop més d'aigua, camina amb els braços una mica oberts i elevats, notant l'aire del moment. Segueix avançant, l'aigua ja li cobreix fins a sota dels genolls, però es para al mig del mar i observa l'entorn, seria i reflexiva. Agafa aire a la vegada que tanca els ulls, fins que el deixa anar i els torna a obrir mirant cap al cel fent un petit somriure. Mira al voltant, es tapa el sol amb la mà per observar millor. Finalment s'ajup per tocar l'aigua del mar amb els palmells i es manté així uns segons, sentint l'oceà mentre aixeca la vista mirant endavant, cap al sol. Seguidament respira, i es tira lentament aigua a la cara.

13. EXT. TARDA, SOL BAIX. PLATJA TRABUCADOR




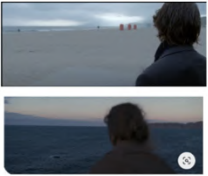
Pla final: L'aigua de la platja en constant moviment, la mar està tranquil·la, el sol reflectit en aquesta. La **NOIA1** està caminant per l'aigua, cap a l'horitzó, cap al sol.

Fig. 3.6 Exemple primera versió del guió literari. Font: Elaboració pròpia. (2021).

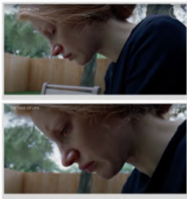

4 Annex IV: Guió tècnic

Esc 1 EXT. NIT. PLANS RECURS DE LES LOCALITZACIONS BUIDES									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÀM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	GENERAL	TORRE S. JOAN	NORMAL	FRONTAL	24	H.Blava	ambient	
1	2	P.MIG	Aigua movent-se lentament	NORMAL	LATERAL	24	H.Blava	ambient	
1	3	P. DETALL	Detalls de la localització (petxines)	PICAT	ENRERE	24	H.Blava	ambient	
2	1	P.MIG	Onades trencant a la sorra	PICAT	FRONTAL	24	H.Blava	ambient	
2	2	P.DETALL	Petjades a la sorra	PICAT	FRONTAL	24	H.Blava	ambient	
3	1	P.SENCER	El sol amb flare	CONTRAPICAT	-	24	H.Blava	ambient	




Taula. 4.1 Exemple de la primera escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 2 EXT. NIT. MOLL DE FUSTA (TRABUCADOR) (intent de pla seqüència)									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÀM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1a	PG (moll)	Al moll no hi ha ningú,	NORMAL	FRONTAL cap a l'horitzó //		H.blava		
1	1b	PM (noia)	De cop passa la noia pel costat de càmera i es dirigeix cap al final (però arriba a la meitat)	NORMAL	Quan la noia entra a pla, seguiment del personatge caminant d'esquena		H.Blava		
1	1c	PM	S'observa a ella d'escorç mirant el moll, on estaven assegudes.	PICAT (Fusta) i NORMAL	TILT amunt (enfoca moll i després la noia observant-l'ho d'escorç)		H.Blava		
1	1d	PMC	La càmera volteja al personatge fins tornar a veure l'horitzó i el seu escorç (mentre mira cap allà)	NORMAL	Volteja al personatge per enfocar a l'horitzó.		H.Blava		

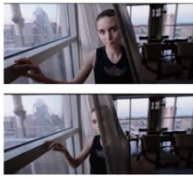


Taula. 4.2 Exemple de la segona escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

1	2	PP a PPP	La seva cara trista		Apropant a la cara. S'acaba voltejant una mica al personatge per enfocar l'espai.		H.Blava		
1	3	PG	Ella sola al mig del moll						




Taula. 4.3 Exemple continuació de la segona escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 3 EXT. DIA, TARDA (SOL BAIX) . CAMÍ/CAMP ARRÒS 2 + MIRADOR FUSTA (FLASHBACK)									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÀM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1a	P. SENCER	La NOIA 2 fent salts i caminant ràpid i mirant a la NOIA 1 (càmera), s'espera per esperar-la i li allarga la mà.	NORMAL / SUBJECTIU	Seguiment personatge		Contrallum Sol baix		
1	1b	P. SENCER/ CONJUNT	NOIA 1 passa pel costat de càmera i apareix al pla. Disfruten juntes, ballen..	NORMAL	Seguiment personatges		Contrallum Sol baix		
1	2	P.SENCER	Ombres o reflex de les dues movent-se/ballant.				Contrallum Sol baix		

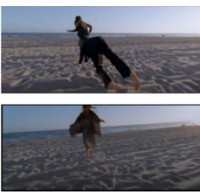



Taula. 4.4 Exemple de la tercera escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

1	3	P.MIG CURT a LLARG	Es paren i la NOIA 1 mira a la NOIA 2 (càmera)	SUBJECTIU / NORMAL	ENRERE		Contrallum Sol baix		
1	4	PP	La NOIA 1 mirant el cel	CONTRAPICAT (Escorç noia+cel)	Es volteja una mica la noia		Posta sol		
1	5	PP (Escorç NOIA 2 i NOIA 1 frontal)	La NOIA 1 mira profundament a l'altre. NOIA 2 li toca/cara coll	NORMAL			Contrallum Sol baix		

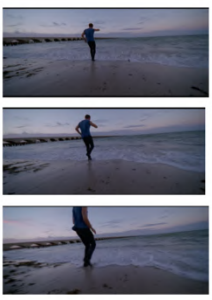


Taula. 4.5 Exemple continuació de la tercera escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 4 EXT. DIA, TARDA (GOLDEN HOUR, COLORS CEL). CAMINET CAMP D'ARRÒS (FLASHBACK)									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÂM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	PP / PMC	Expressió noies	De PICAT a NORMAL	De FRONTAL (NOIA1) a LATERAL i es va obrint el pla ENRERE.		Posta sol		
1	2	P.MIG	La NOIA 1 mirant a la NOIA 2 (càmera)	SUBJECTIU	Seguiment personatge (d'esquena)		Posta sol		
1	3	P. GENERAL	S'observa el cel. En quan baixa la càmera es veu la NOIA 1 observant el cel. La NOIA 2 apareix al pla pel costat (Esquerra) de càmera. En quan estan a la mateixa alçada, es torna a observar el cel.	CONTRAPICAT (cel/posta sol) a NORMAL	TILT abaix i Mov. FRONTAL entre les dues i cap al cel. Acaben desapareixen de pla		Posta sol		




Taula. 4.6 Exemple de la quarta escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).


Esc 5 EXT. DIA, MATÍ. PLATJA SERRALLO (FLASHBACK)									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÂM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	P. CONJUNT	Juguen a la sorra i cauen	NORMAL	Seguiment personatges		MATÍ SOL BAIX		
1	2	P.MIG	NOIA1 caricia el braç a NOIA2 + seguiment pigues	PICAT	Seguiment de la carícia i el personatge		MATÍ SOL BAIX		
1	3	PP	Assegudes a la sorra, la NOIA2 li tapa els peus amb la sorra. La NOIA1 riu i al mirar a l'altre, riuen les dues	PICAT a NORMAL	Dels peus a la cara		MATÍ SOL BAIX		
1	4	P. SENCER	Les dues a la vora de la platja. La NOIA 2 l'empeny per anar a la platja. L'altre no vol.	LATERAL	Apropament cap a elles (lent)		CONTRALLUM		

Taula. 4.7 Exemple de la cinquena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).



1	5	P. SENCER	Les dues jugant a que les onades no els hi toquin els peus.	NORMAL (Cap a l'horitzó)	La càmera s'APROPA i s'ALLUNYA al ritme de les onades.		CONTRALLUM		
1	6	P. CONJUNT	Les dues dretes tirant pedres a l'aigua	NORMAL/LATERAL (darrera d'elles)	En quan tiren la pedra, la càmera segueix el moviment		CONTRALLUM		
1	7	P. SENCER	Les dues noies quietes dins l'aigua, mirant el sol i tranquil·les.	NORMAL a PICAT	S'observa a les dues i després seguiment de la onada.				

Taula. 4.8 Exemple continuació de la cinquena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).






Esc 6 EXT. DIA, MATÍ. MOLL DE FUSTA (LES MADALENES) (FLASHBACK)									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÂM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	PG	La parella a la punta del moll parlant	NORMAL	FRONTAL (Apropament cap a elles)		SOL ALT		
1	2	P.MIG	NOIA 1 empeny a NOIA2 enrere i les dues estirades riuen/disfruten mentre es miren i miren el cel	NORMAL (Carrera d'elles)			SOL ALT		
1	3	P.DETALL	Juguen amb les mans alçades al cel				SOL ALT Lens flare (?)		
1	4	P.MIG	Les dues estirades, i la NOIA 1 s'aixeca i es queda asseguda mirant l'horitzó.	CONTRAPICAT (dues estirades) a NORMAL (quan s'aixeca)			SOL ALT		
1	5	P.MIG	La NOIA1 mira a la NOIA 2 (càmera), torna a mirar al cel i assenyala girant-se per mostrar-li a l'altre noia	SUBJECTIU / CONTRAPICAT	TILT AMUNT / Quan assenyala el cel la càmera deixa de banda la noia i enfoca al cel		SOL ALT		
1	6	P. GENERAL	S'incorpora també i es deixa de banda a les dues mirant el cel per	NORMAL/DE DARRERA			SOL ALT		

			enfocar el cel amb el sol baix						
			S'ENFADA				SOL ALT		

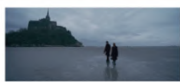

Taula. 4.9 Exemple de la sisena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 7 EXT. NIT, HORA BLAVA. MOLL DE FUSTA (TRABUCADOR) *(Continuació ESC 2)									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÂM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
		P. SENCER					H. blava		
1	1	G.P. GENERAL	De lluny: NOIA1 avançant cap al final del moll (des d'on s'havia quedat), arriba i s'asseu		ENRERE (S'allunya)		H. blava		
1	2	P.MIG	Ella mirant el cel i l'entorn (poc protagonisme). Està trista i apunt de plorar. La deixa de banda i s'enfoca el cel	NORMAL / FRONTAL i LATERAL noia	Volteja al personatge de MIG FRONTAL a LATERAL (escorç)- (Per veure paisatge, poc protagonisme)		H. blava		





Taula. 4.10 Exemple de la setena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 8 EXT. DIA, TARDA. TORRE S.J (FLASHBACK)									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÂM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	P.GENERAL / CONJUNT	Caminen. NOIA2 més endavant. Mira enrere. Es para per esperar. La NOIA1 li agafa la mà.		Seguiment des de darrere		Sortida del sol (sol baix) Núvol		 
1	2	P.CONJUNT	"Juguen" amb el terra de fang / enfonsant lleugerament els peus a l'aigua	PICAT (terra+peus) a NORMAL (elles rient)	TILT: de PICAT a NORMAL. S'allunya per obrir pla				
1	3	P.MIG	NOIA2 amb els peus a l'aigua / fang camina per l'aigua (cap a càmera)	PICAT	Seguiment personatge (enrere)				 
1	4	P.CONJUNT	Busquen petxines / miren el terra per buscar. NOIA2 n'agafa una, li	NORMAL	Seguiment personatges i moviment quan tira la petxina.				

Taula. 4.11 Exemple de la vuitena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

			ensenya, l'acaba tirant a l'aigua		Enfocar com l'agafa i se les esneyne, i moviment cap on la tira.				
1	5	P. GENERAL (Torre de fons)	Les dues més emocionades caminant, ja arriben a la torre	NORMAL	Seguiment personatges				
1	6	P. CONJUNT (Torre de fons)	Es paren per observar i es giren per abraçar-se	NORMAL	Apropar-se a elles				



Taula. 4.12 Exemple continuació de la vuitena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 9 EXT. DIA, HORA BLAVA (Es fa de dia). CAMÍ/CAMP ARRÒS 3									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÂM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	PP / PPP	Camina trista i va aixecant el cap però mirant al terra	FRONTAL a ella	Seguiment (FRONTAL): caminar enrere la càmera		H.BLAVA		
1	2	P. SENCER	Sola, fa voltes sobre sí matixa. Para desorientada i mira al seu voltant	CONTRAPICAT	Quan para, s'apropa i es VOLTEJA una mica al personatge, mentre observa l'entorn (per desorientar)		CONTRALLUM		
1	3a	PP	Peus, caminant lentament	PICAT	Seguiment				
1	3b	PP o P. DETALL	Toca les plantes lentament	NORMAL	Seguiment				
1	4	PP	Parada, mira enrere (a càmera), te por (inquieta). Mira al seu voltant	SUBJECTIU/ NORMAL / (Darrera noia)	Seguiment personatge				



Taula. 4.13 Exemple de la novena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

1	5a	P MIG	S'ajup i deixa el fanal al terra, l'envolta amb les mans, la llum ilumina les mans.						
1	5b	PP	Deixa anar un petit sospir i aixeca lentament la mirada i mira al cel	NORMAL a CONTRAPICAT	Des de l'escorç (com mira amunt) al cel				

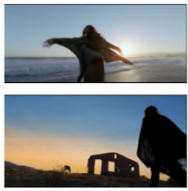
Taula. 4.14 Exemple continuació de la novena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 10 EXT. NIT/DIA (Es fa de dia). TORRE S.J									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÂM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	P.MIG CURT /LLARG	NOIAI sola i desorientada en un lloc immens. Mira al seu voltant i al terra. Es para per mirar al voltant. Continua caminant.	NORMAL	Seguiment personatge d'esquena i escorç. Quan para per mirar al voltant la càmera la <u>VOLTEJA</u> 180° aprox. i s'aprecia el paisatge. Continuem seguint el personatge		H.Blava (Es fa de dia)		
1	2	PP (Peus) + P.MIG (cara) a P.SENCER	Posa els peus a l'aigua i intenta entrar i caminar per l'aigua.	-	Els peus. Després TILT AMUNT per mostrar la cara de la noia, mentre s'allunya i es veu a ella <u>volent avançar</u> , amb la torre de fons.		H.Blava (Es fa de dia)		-
1	3	P.MIG a P.GENERAL (paisatge)	Fa unes pases mirant al terra, dirigint-se a la torre. No aixeca la mirada. Encara li queda un llarg tros.	CONTRAPICAT (una mica)	Seguiment personatge (d'esquena) i la càmera es va apropant per deixar-la de banda i mostrar el paisatge		H.Blava (Es fa de dia)		




Taula. 4.15 Exemple de la desena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

1	4	P. SENCER a PP/PMC	Ella parada al mig i mirant al seu voltant/endavant... Desorientada. Segueix trista		S'apropa al personatge de manera FRONTAL fins a PP. Després es va movent de PP a PMC (vorejant-lo una mica)		H.Blava (Es fa de dia)		
1	5	PP a PPP	Mira endavant i a l'instant al terra, respira fort i sense aixecar la mirada. Fa un petit somriure	CONTRAPICAT lleuger a NORMAL	Es va girant una mica al voltant del personatge, quan baixa el cap es CONTRAPICA més		H.Blava (Es fa de dia)		
1	6	P.GENERAL	Segueix caminant, sola, empetitida en el paisatge	NORMAL (Personatge d'esquena)	La càmera s'allunya		H.Blava (Es fa de dia)		-




Taula. 4.16 Exemple continuació de la desena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

1	7	P.GENERAL a P. MIG	Respira profundament a la vegada que aixeca els braços amb les palmes de la mà obertes, respirant profundament. Dona un parell de voltes		VOLTEJAR el personatge al cel, i baixar el pla i passar al següent pla començant igual		H.Blava (Es fa de dia)		
---	---	-----------------------	--	--	--	--	------------------------	--	---

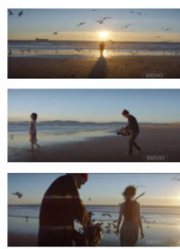
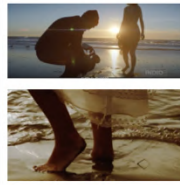


Taula. 4.17 Exemple continuació de la desena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 11 PLANS RECURS									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÀM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	PG	Moviment de l'aigua sense la noia.	NORMAL	CONSTANT		Sortida sol		
1	2		Moviment de l'aigua a la costa, com arriben les onades.	NORMAL	CONSTANT				
1	3		Pla de l'aigua del mar movent-se i el <u>reflexe</u> del sol.	NORMAL	CONSTANT				

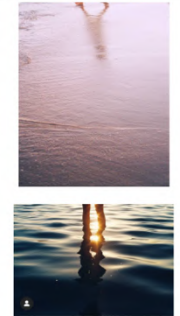
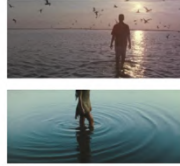

Taula. 4.18 Exemple de la onzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

Esc 12 EXT. DIA, GOLDEN HOUR I SORTIDA SOL. PLATJA LES MARQUESES (Intent pla seqüència)									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÀM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	P.GENERAL	Alça els braços per abraçar el cel mentre camina.	NORMAL			Hora dorada // colors del cel		
1	2	P.MIG	Abraça el cel	CONTRAPICAT	S'ALLUNYA cap baix. (S'enfoca el cel tot el rato)		Hora dorada // colors del cel		
1	3a	P.MIG	La seva ombra allargada avançant cap a l'horitzó	PICAT	Seguiment + TILT AMUNT (Peus avançant)		Sortida sol //CONTRALLUM		-
1	3b	FMC/LLARG	Els peus avançant i enfonsant-se a la sorra	De PICAT a NORMAL	Seguiment + TILT AMUNT		Sortida sol //CONTRALLUM		


Taula. 4.19 Exemple de la dotzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

1	3c	P.GENERAL	Se la veu ja a ella d'esquena dirigint-se a la vora de la platja		Seguiment lentament per darrera		Sortida sol //CONTRALLUM	
1	3d		Arriba a la vora i es para, l'aigua li mulla els peus				CONTRALLUM	
1	3c	P.SENCER	Es mou per la vora, explorant l'entorn. Musicalitat en els moviments "més artístics" on disfruta dels moviments que fa.	NORMAL	Seguiment		CONTRALLUM	
1	4a	P.MIG	Comença a caminar per l'aigua	PICAT	Seguiment personatge (esquena) + TILT amunt			

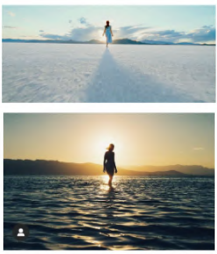
Taula. 4.20 Exemple continuació de la dotzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

1	4b		El seu reflexe a l'aigua de la vora del mar movent-se					
1	4c	P.MIG LLARG	Camina i es para per observar	PICAT (Lateral) a NORMAL	Seguiment del personatge d'esquena cap a l'horitzó + VOLTEJAR una mica (quan es para) per posar-se al lateral d'ella + TILT amunt (cara)			
1	4d	PP	Mira al voltant i es tapa el sol amb la mà per observar millor.	CONTRAPICAT	VOLTEJA (180° aprox) mentre mira al voltant: es mostra cel. d'ESCORÇ a FRONTAL		CONTRALLUM/SOL DE CONTRA	

Taula. 4.21 Exemple continuació de la dotzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

1	5	P.MIG a PP (mans) a PP (cara)	S'ajup per tocar l'aigua amb els palmells, mira endavant, respira i es tira aigua a la cara	PICAT a NORMAL	TILT ABAIX					
---	---	--	---	----------------	------------	--	--	--	--	---



Taula. 4.22 Exemple continuació de la dotzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

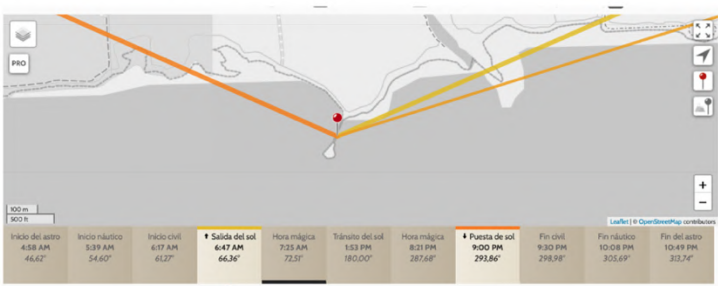
Esc 13 EXT. TARDA, SOL BAIX. PLATJA TRABUCADOR									
SEC	PLA	T. PLA	DESCRIPCIÓ	ANGLE	MOV CÂM	ÒPTICA	LLUM	SO	FOTO REFERÈNCIA
1	1	P. GENERAL	Camina cap a l'horitzó	BAIX + Seguiment	Primer es veu l'aigua movent-se i el reflexe del sol, es va pujant (TILT amunt), fins que es mostra la noia anant cap al sol: Seguiment de càmera: cap al sol/personatge.		Hora daurada - sol baix / CONTRALLUM		

Taula. 4.23 Exemple de la tretzena escena del guió tècnic. Font: Elaboració pròpia. (2021).

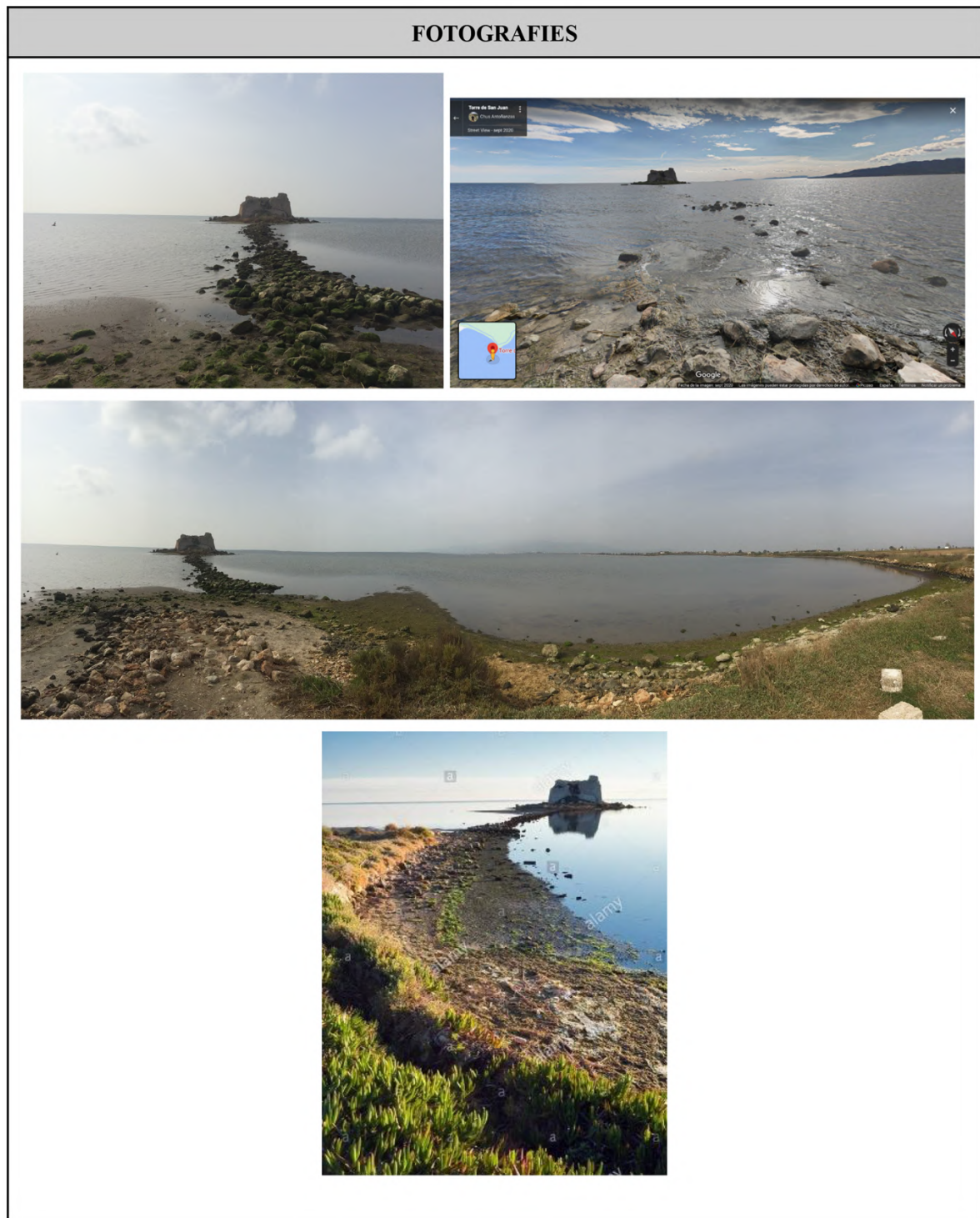
5 Annex V: Fitxa de localitzacions

5.1 Localització 1

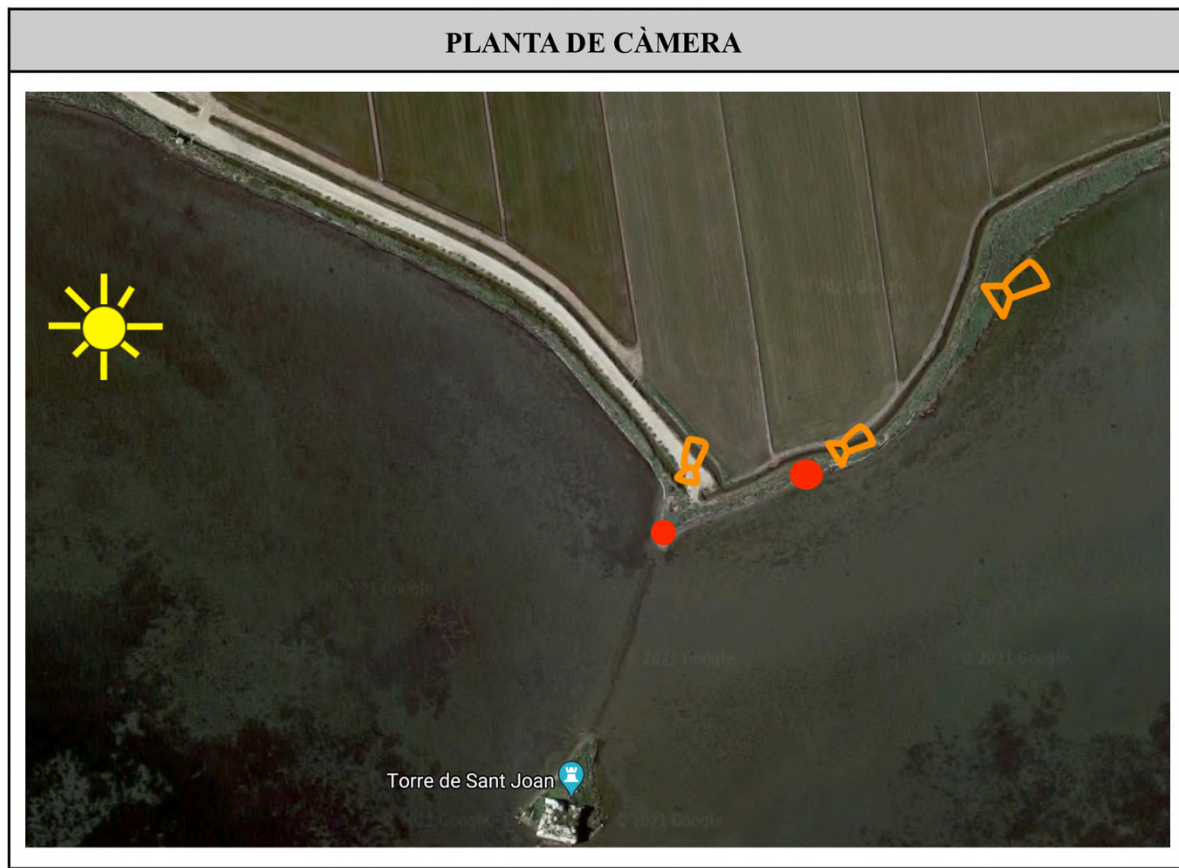
Localització 1	Torre de Sant Joan
Ubicació	
Aparcament	
Observacions	La part de terra que es veu a les imatges al maig ja no hi serà. La marea puja i cobreix aquella part. El terra és fang.

IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFIA	
8 de maig del 2021	
Llum natural - orientació sol	
Sortida Sol	6:47h
Hora daurada	7:25h i 20:21h
Posta sol	21:00h

Taula. 5.1 Fitxa tècnica de la localització: Torre de Sant Joan. Font: Elaboració pròpia. (2021).





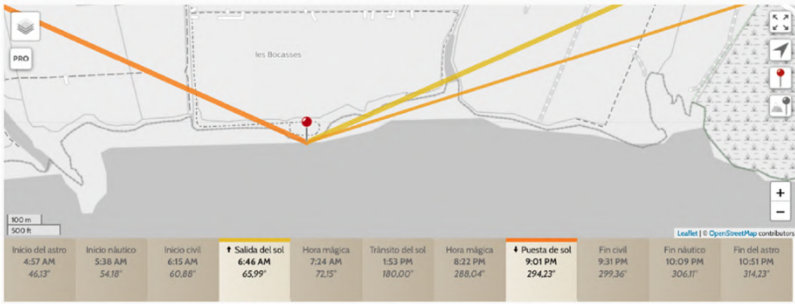
Taula. 5.2 Fitxa tècnica de la localització: Torre de Sant Joan (fotografies). Font: Elaboració pròpia. (2021).



Taula. 5.3 Fitxa tècnica de la localització: Torre de Sant Joan (planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

5.2 Localització 2

Localització 2	Les magdalenas (Embarcació)
Ubicació	<p>Unnamed Rd., 43870 Amposta, Tarragona</p> 
Aparcament	<p>Al mateix lloc</p> 



IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFIA																																		
9 de maig del 2021																																		
Llum natural - Orientació sol	 <table border="1"> <tr> <td>Inici del astro</td> <td>Inici nàutic</td> <td>Inici civil</td> <td>↑ Salida del sol</td> <td>Hora màgica</td> <td>Trànsit del sol</td> <td>Hora màgica</td> <td>↓ Puesta de sol</td> <td>Fin civil</td> <td>Fin nàutic</td> <td>Fin del astro</td> </tr> <tr> <td>4:57 AM</td> <td>5:38 AM</td> <td>6:15 AM</td> <td>6:46 AM</td> <td>7:24 AM</td> <td>1:53 PM</td> <td>8:22 PM</td> <td>9:01 PM</td> <td>9:31 PM</td> <td>10:09 PM</td> <td>10:51 PM</td> </tr> <tr> <td>45,13°</td> <td>54,18°</td> <td>60,88°</td> <td>65,99°</td> <td>72,15°</td> <td>180,00°</td> <td>288,04°</td> <td>294,23°</td> <td>299,36°</td> <td>306,11°</td> <td>314,23°</td> </tr> </table>	Inici del astro	Inici nàutic	Inici civil	↑ Salida del sol	Hora màgica	Trànsit del sol	Hora màgica	↓ Puesta de sol	Fin civil	Fin nàutic	Fin del astro	4:57 AM	5:38 AM	6:15 AM	6:46 AM	7:24 AM	1:53 PM	8:22 PM	9:01 PM	9:31 PM	10:09 PM	10:51 PM	45,13°	54,18°	60,88°	65,99°	72,15°	180,00°	288,04°	294,23°	299,36°	306,11°	314,23°
Inici del astro	Inici nàutic	Inici civil	↑ Salida del sol	Hora màgica	Trànsit del sol	Hora màgica	↓ Puesta de sol	Fin civil	Fin nàutic	Fin del astro																								
4:57 AM	5:38 AM	6:15 AM	6:46 AM	7:24 AM	1:53 PM	8:22 PM	9:01 PM	9:31 PM	10:09 PM	10:51 PM																								
45,13°	54,18°	60,88°	65,99°	72,15°	180,00°	288,04°	294,23°	299,36°	306,11°	314,23°																								
Sortida del sol	6:46h																																	
Hora daurada	7:24h i 20:22h																																	
Posta del sol	21:01h																																	


Taula. 5.4 Fitxa tècnica de la localització: Les magdalenas (Embarcació). Font: Elaboració pròpia. (2021).



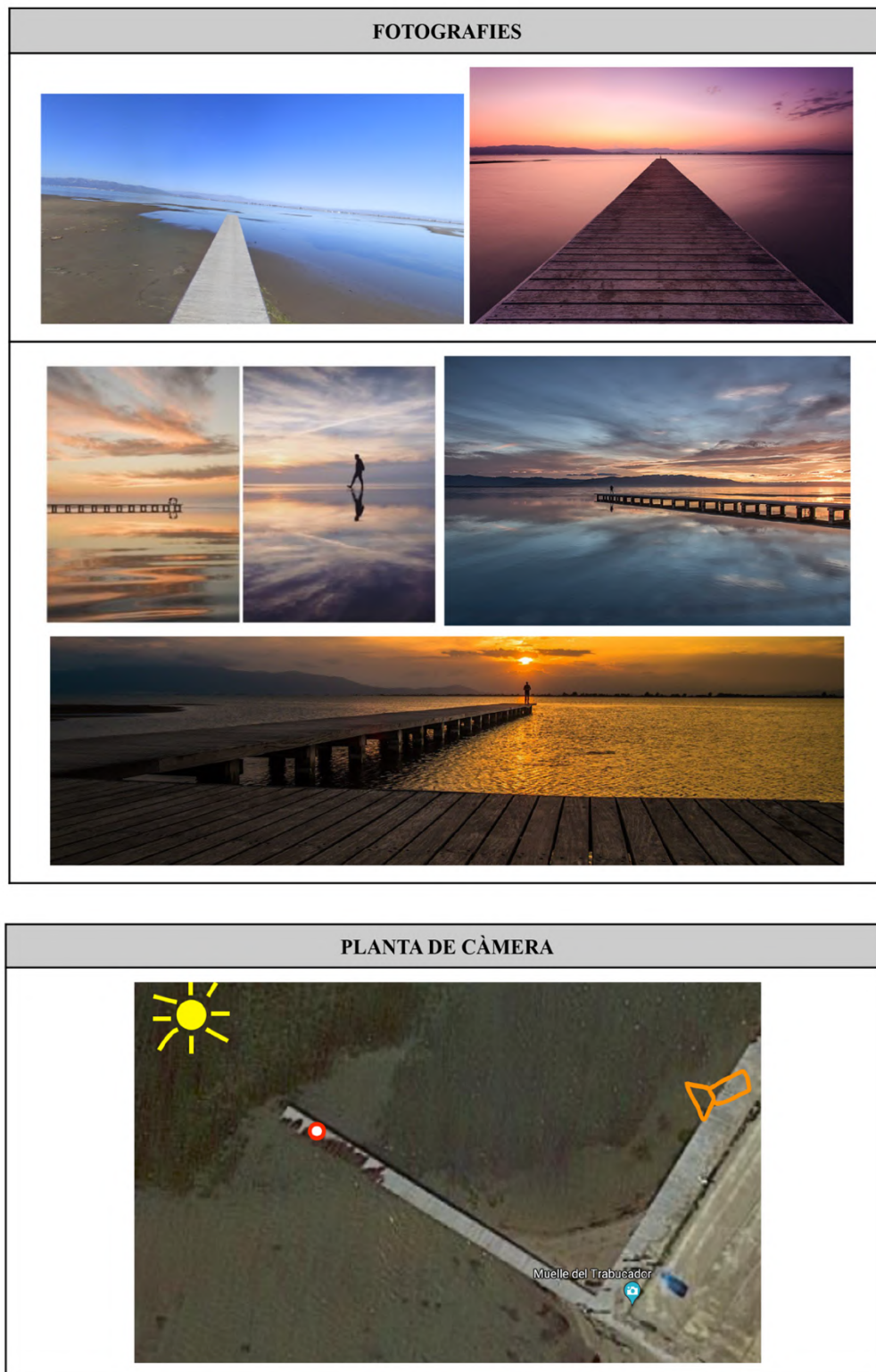
Taula. 5.5 Fitxa tècnica de la localització: Les magdalenes (Embarcació) (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

5.3 Localització 3

Localització 3	Platja del Trabucador (Moll de fusta del Trabucador)
Ubicació	
Aparcament	Al costat 
Observacions	Molta gent

IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFIA																							
10 de maig del 2021																							
Llum natural - Orientació sol	 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Inicio del astro</th> <th>Inicio nàutic</th> <th>Inicio civil</th> <th>Salida del sol</th> <th>Hora màgica</th> <th>Trànsit del sol</th> <th>Hora màgica</th> <th>Puesta de sol</th> <th>Fin civil</th> <th>Fin nàutic</th> <th>Fin del astro</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>4:55 AM 45.66°</td> <td>5:37 AM 53.77°</td> <td>6:04 AM 60.51°</td> <td>6:45 AM 65.63°</td> <td>7:23 AM 71.81°</td> <td>180.00° 180.00°</td> <td>8:23 PM 288.38°</td> <td>9:02 PM 294.58°</td> <td>9:31 PM 299.73°</td> <td>10:10 PM 306.52°</td> <td>10:52 PM 314.70°</td> </tr> </tbody> </table>	Inicio del astro	Inicio nàutic	Inicio civil	Salida del sol	Hora màgica	Trànsit del sol	Hora màgica	Puesta de sol	Fin civil	Fin nàutic	Fin del astro	4:55 AM 45.66°	5:37 AM 53.77°	6:04 AM 60.51°	6:45 AM 65.63°	7:23 AM 71.81°	180.00° 180.00°	8:23 PM 288.38°	9:02 PM 294.58°	9:31 PM 299.73°	10:10 PM 306.52°	10:52 PM 314.70°
Inicio del astro	Inicio nàutic	Inicio civil	Salida del sol	Hora màgica	Trànsit del sol	Hora màgica	Puesta de sol	Fin civil	Fin nàutic	Fin del astro													
4:55 AM 45.66°	5:37 AM 53.77°	6:04 AM 60.51°	6:45 AM 65.63°	7:23 AM 71.81°	180.00° 180.00°	8:23 PM 288.38°	9:02 PM 294.58°	9:31 PM 299.73°	10:10 PM 306.52°	10:52 PM 314.70°													
Sortida del sol	6:45h																						
Hora daurada	7:23h i 20:23h																						
Posta del sol	21:02h																						


Taula. 5.6 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Trabucador (Moll de fusta). Font: Elaboració pròpia. (2021).



Taula. 5.7 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Trabucador (Moll de fusta) (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

5.4 Localització 4

Localització 4	Platja del Trabucador (Part del costat del moll)
Ubicació	
Aparcament	Al costat de la platja

IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFÍA																																		
Llum natural - Orientació del sol	 <table border="1" data-bbox="469 1509 1394 1585"> <tr> <td>Inicio del astro</td> <td>Inicio náutico</td> <td>Inicio civil</td> <td>Salida del sol</td> <td>Hora màgica</td> <td>Trànsito del sol</td> <td>Hora màgica</td> <td>Puesta de sol</td> <td>Fin civil</td> <td>Fin náutico</td> <td>Fin del astro</td> </tr> <tr> <td>4:55 AM</td> <td>5:37 AM</td> <td>6:14 AM</td> <td>6:45 AM</td> <td>7:23 AM</td> <td>1:53 PM</td> <td>8:23 PM</td> <td>9:02 PM</td> <td>9:32 PM</td> <td>10:10 PM</td> <td>10:52 PM</td> </tr> <tr> <td>45.66°</td> <td>53.77°</td> <td>60.51°</td> <td>65.63°</td> <td>71.81°</td> <td>180.00°</td> <td>288.38°</td> <td>294.59°</td> <td>299.73°</td> <td>306.52°</td> <td>314.70°</td> </tr> </table>	Inicio del astro	Inicio náutico	Inicio civil	Salida del sol	Hora màgica	Trànsito del sol	Hora màgica	Puesta de sol	Fin civil	Fin náutico	Fin del astro	4:55 AM	5:37 AM	6:14 AM	6:45 AM	7:23 AM	1:53 PM	8:23 PM	9:02 PM	9:32 PM	10:10 PM	10:52 PM	45.66°	53.77°	60.51°	65.63°	71.81°	180.00°	288.38°	294.59°	299.73°	306.52°	314.70°
Inicio del astro	Inicio náutico	Inicio civil	Salida del sol	Hora màgica	Trànsito del sol	Hora màgica	Puesta de sol	Fin civil	Fin náutico	Fin del astro																								
4:55 AM	5:37 AM	6:14 AM	6:45 AM	7:23 AM	1:53 PM	8:23 PM	9:02 PM	9:32 PM	10:10 PM	10:52 PM																								
45.66°	53.77°	60.51°	65.63°	71.81°	180.00°	288.38°	294.59°	299.73°	306.52°	314.70°																								
Sortida del sol	06:45h																																	
Hora daurada	07:23h i 20:23h																																	
Posta del sol	21:02h (Frontal)																																	

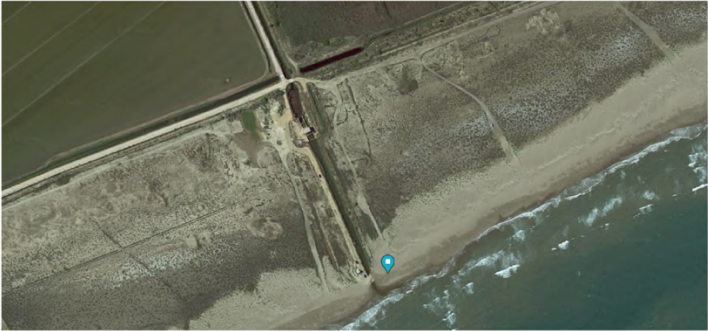

Taula. 5.8 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Trabucador (Part del costat del moll).


Font: Elaboració pròpia. (2021).



Taula. 5.9 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Trabucador (Part del costat del moll)
(Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

5.5 Localització 5

Localització 5	Platja Serrallo
Ubicació	
Aparcament	<p>Allà mateix</p> 

IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFIA																							
Llum natural - orientació sol	 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Inici del astro</th> <th>Inici náutic</th> <th>Inici civil</th> <th>↑ Salida del sol</th> <th>Hora màgica</th> <th>Trànsit del sol</th> <th>Hora màgica</th> <th>↓ Puesta de sol</th> <th>Fin civil</th> <th>Fin náutic</th> <th>Fin del astro</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>4:56 AM 46,09°</td> <td>5:37 AM -54,15°</td> <td>6:15 AM 60,86°</td> <td>6:45 AM 65,97°</td> <td>7:24 AM 72,15°</td> <td>1:53 PM 180,00°</td> <td>8:22 PM 288,04°</td> <td>9:01 PM 294,24°</td> <td>9:21 PM 299,38°</td> <td>10:09 PM 306,14°</td> <td>10:50 PM 314,27°</td> </tr> </tbody> </table>	Inici del astro	Inici náutic	Inici civil	↑ Salida del sol	Hora màgica	Trànsit del sol	Hora màgica	↓ Puesta de sol	Fin civil	Fin náutic	Fin del astro	4:56 AM 46,09°	5:37 AM -54,15°	6:15 AM 60,86°	6:45 AM 65,97°	7:24 AM 72,15°	1:53 PM 180,00°	8:22 PM 288,04°	9:01 PM 294,24°	9:21 PM 299,38°	10:09 PM 306,14°	10:50 PM 314,27°
Inici del astro	Inici náutic	Inici civil	↑ Salida del sol	Hora màgica	Trànsit del sol	Hora màgica	↓ Puesta de sol	Fin civil	Fin náutic	Fin del astro													
4:56 AM 46,09°	5:37 AM -54,15°	6:15 AM 60,86°	6:45 AM 65,97°	7:24 AM 72,15°	1:53 PM 180,00°	8:22 PM 288,04°	9:01 PM 294,24°	9:21 PM 299,38°	10:09 PM 306,14°	10:50 PM 314,27°													
Sortida Sol	6:45h																						
Hora daurada	7:24h i 20:22h																						
Posta sol	21:01h																						

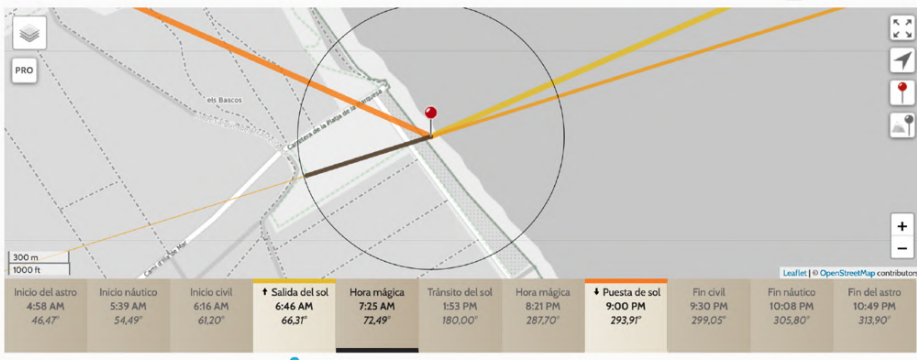
Taula. 5.10 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Serrallo. Font: Elaboració pròpia. (2021).



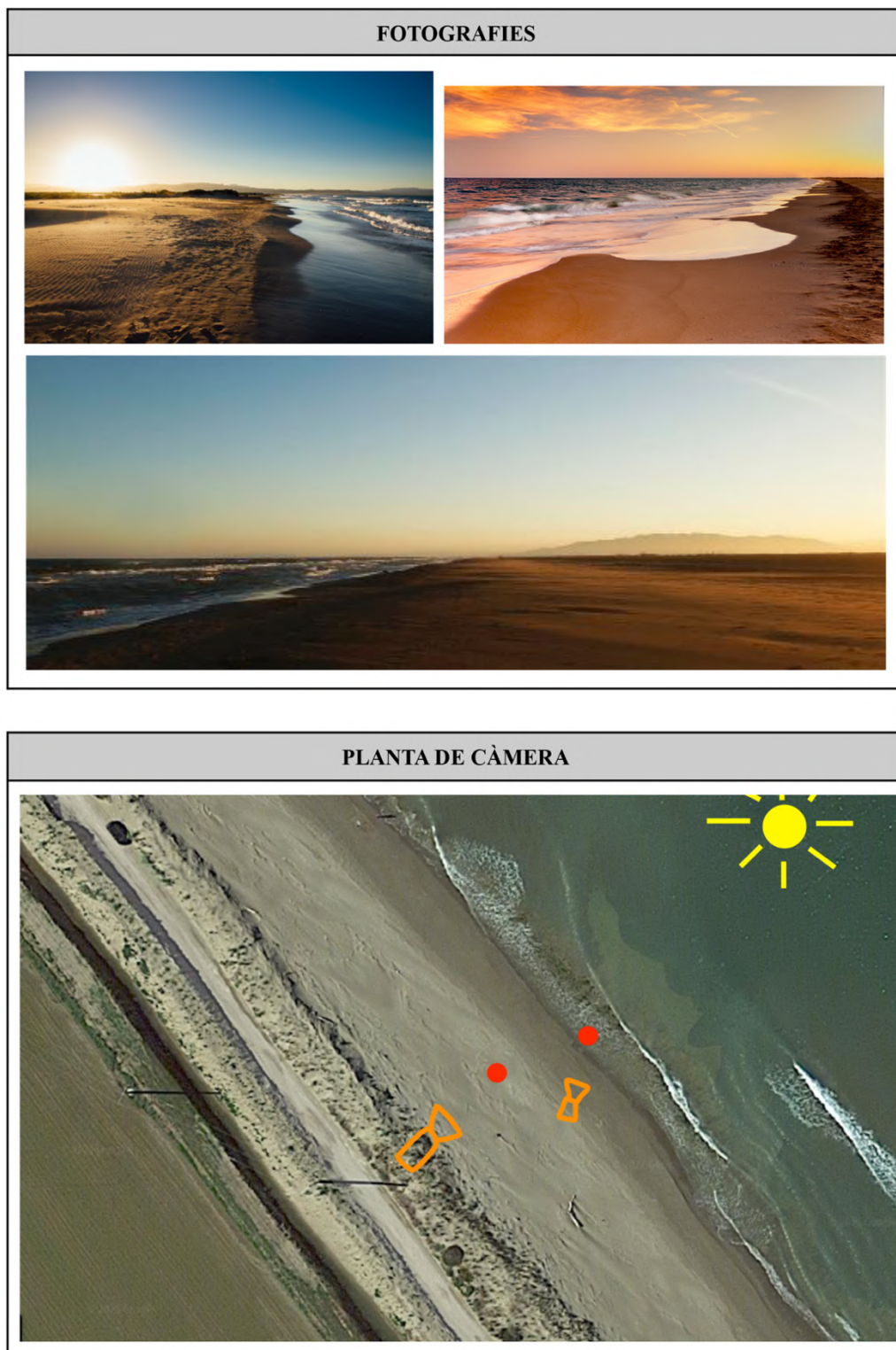
Taula. 5.11 Fitxa tècnica de la localització: Platja del Serrallo (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

5.6 Localització 6

Localització 6	Platja la Marquesa
Ubicació	
Aparcament	Al costat


IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFIA																																		
Llum natural - orientació sol	 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Inici del astro</th> <th>Inici náutic</th> <th>Inici civil</th> <th>↑ Salida del sol</th> <th>Hora màgica</th> <th>Trànsit del sol</th> <th>Hora màgica</th> <th>↓ Puesta de sol</th> <th>Fin civil</th> <th>Fin náutic</th> <th>Fin del astro</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>4:58 AM</td> <td>5:39 AM</td> <td>6:16 AM</td> <td>6:46 AM</td> <td>7:25 AM</td> <td>1:53 PM</td> <td>8:21 PM</td> <td>9:00 PM</td> <td>9:30 PM</td> <td>10:08 PM</td> <td>10:49 PM</td> </tr> <tr> <td>46,47°</td> <td>54,49°</td> <td>61,20°</td> <td>66,37°</td> <td>72,49°</td> <td>180,00°</td> <td>287,70°</td> <td>293,91°</td> <td>299,05°</td> <td>305,80°</td> <td>313,90°</td> </tr> </tbody> </table>	Inici del astro	Inici náutic	Inici civil	↑ Salida del sol	Hora màgica	Trànsit del sol	Hora màgica	↓ Puesta de sol	Fin civil	Fin náutic	Fin del astro	4:58 AM	5:39 AM	6:16 AM	6:46 AM	7:25 AM	1:53 PM	8:21 PM	9:00 PM	9:30 PM	10:08 PM	10:49 PM	46,47°	54,49°	61,20°	66,37°	72,49°	180,00°	287,70°	293,91°	299,05°	305,80°	313,90°
Inici del astro	Inici náutic	Inici civil	↑ Salida del sol	Hora màgica	Trànsit del sol	Hora màgica	↓ Puesta de sol	Fin civil	Fin náutic	Fin del astro																								
4:58 AM	5:39 AM	6:16 AM	6:46 AM	7:25 AM	1:53 PM	8:21 PM	9:00 PM	9:30 PM	10:08 PM	10:49 PM																								
46,47°	54,49°	61,20°	66,37°	72,49°	180,00°	287,70°	293,91°	299,05°	305,80°	313,90°																								
Sortida Sol	6:46h																																	
Hora daurada	7:25h i 20:21h																																	
Posta sol	21:00h																																	

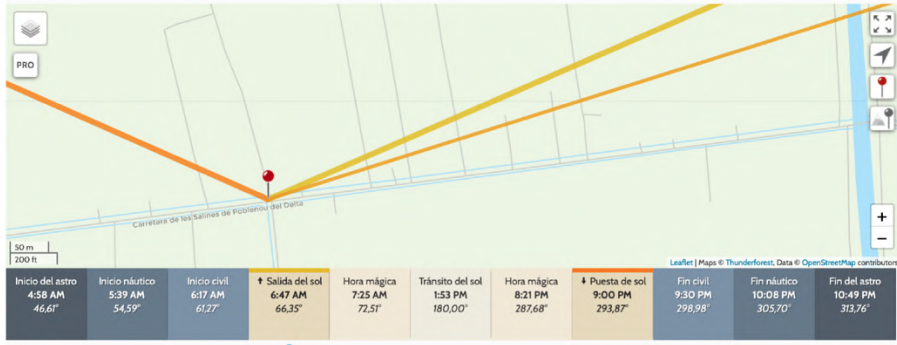
Taula. 5.12 Fitxa tècnica de la localització: Platja la Marquesa. Font: Elaboració pròpia. (2021).



Taula. 5.13 Fitxa tècnica de la localització: Platja la Marquesa (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

5.7 Localització 7

Localització 7	Camí camp d'arròs
Ubicació	
Aparcament	Al costat

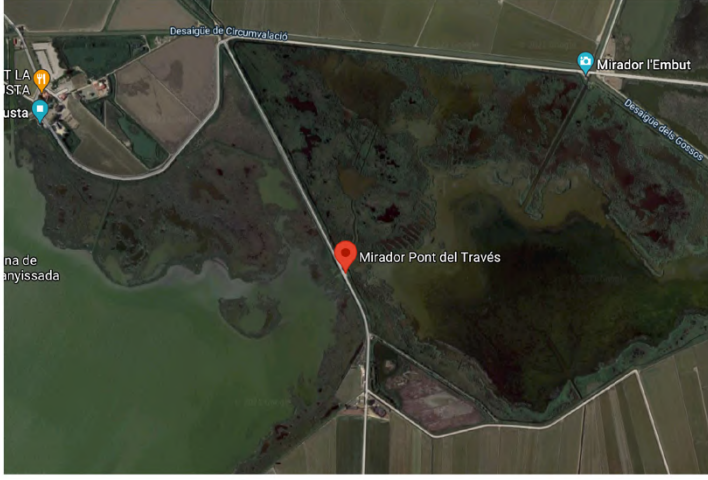
IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFIA	
Llum natural - orientació sol	
Sortida Sol	6:47h
Hora daurada	7:25h i 20:21h
Posta sol	21:00h


Taula. 5.14 Fitxa tècnica de la localització: Camí camp d'arròs. Font: Elaboració pròpia. (2021).



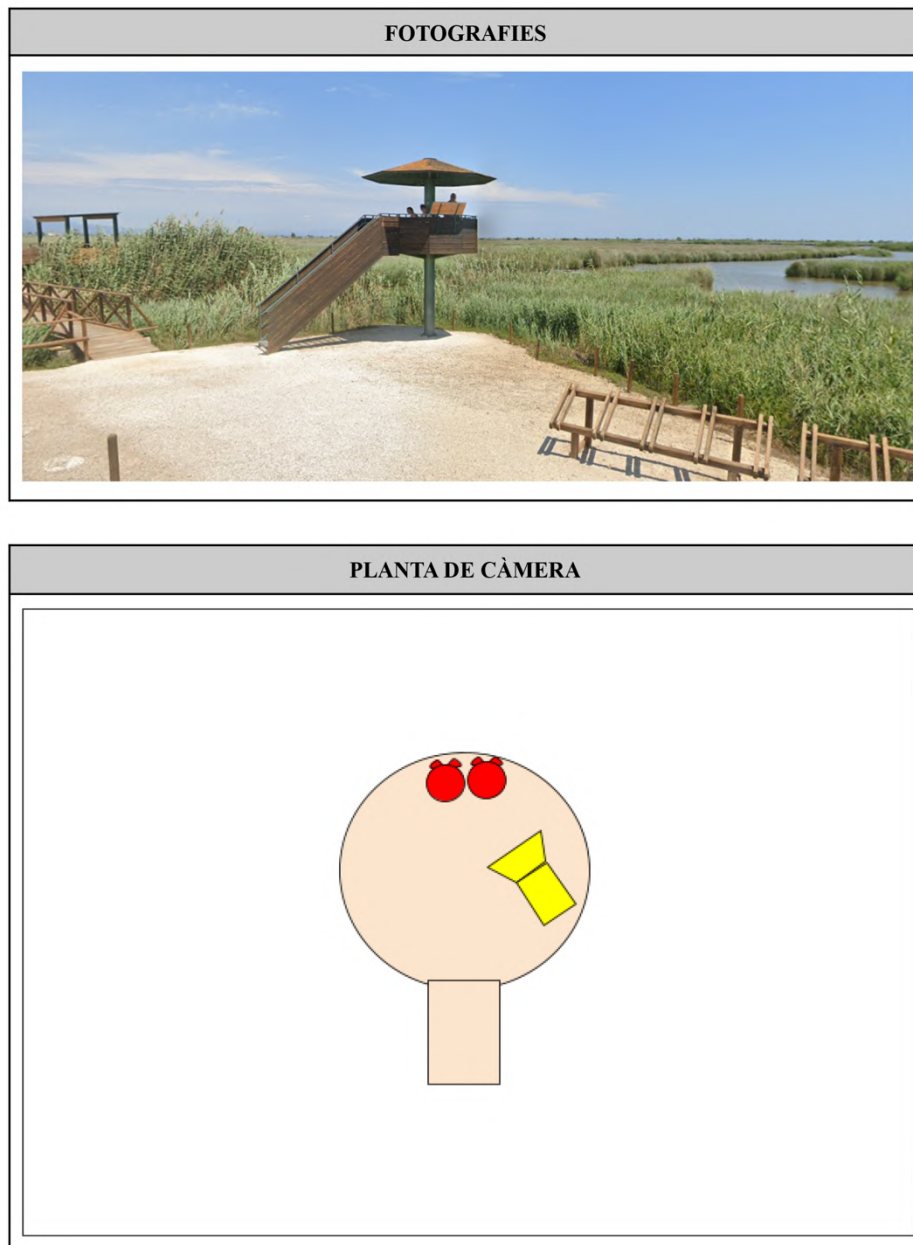
Taula. 5.15 Fitxa tècnica de la localització: Caminet camp d'arròs (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

5.8 Localització 8

Localització 8	Mirador Pont del través
Ubicació	
Aparcament	Al costat

IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFIA	
Llum natural - orientació sol	
Sortida Sol	6:47h
Posta sol	7:25h i 20:22h
Observacions	21:00h

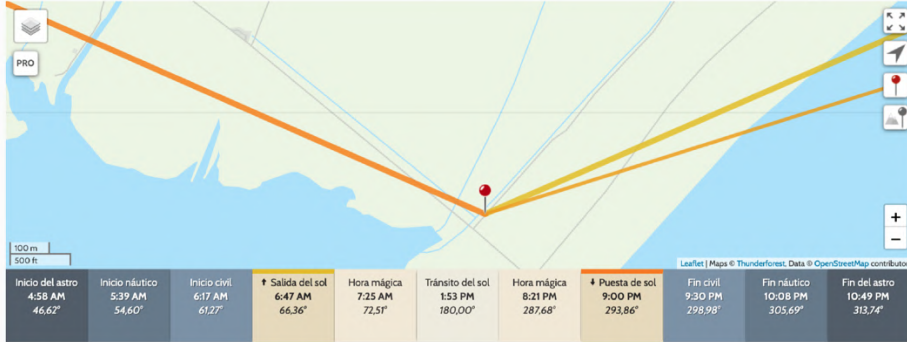
Taula. 5.16 Fitxa tècnica de la localització: Mirador Pont del Través. Font: Elaboració pròpia. (2021).



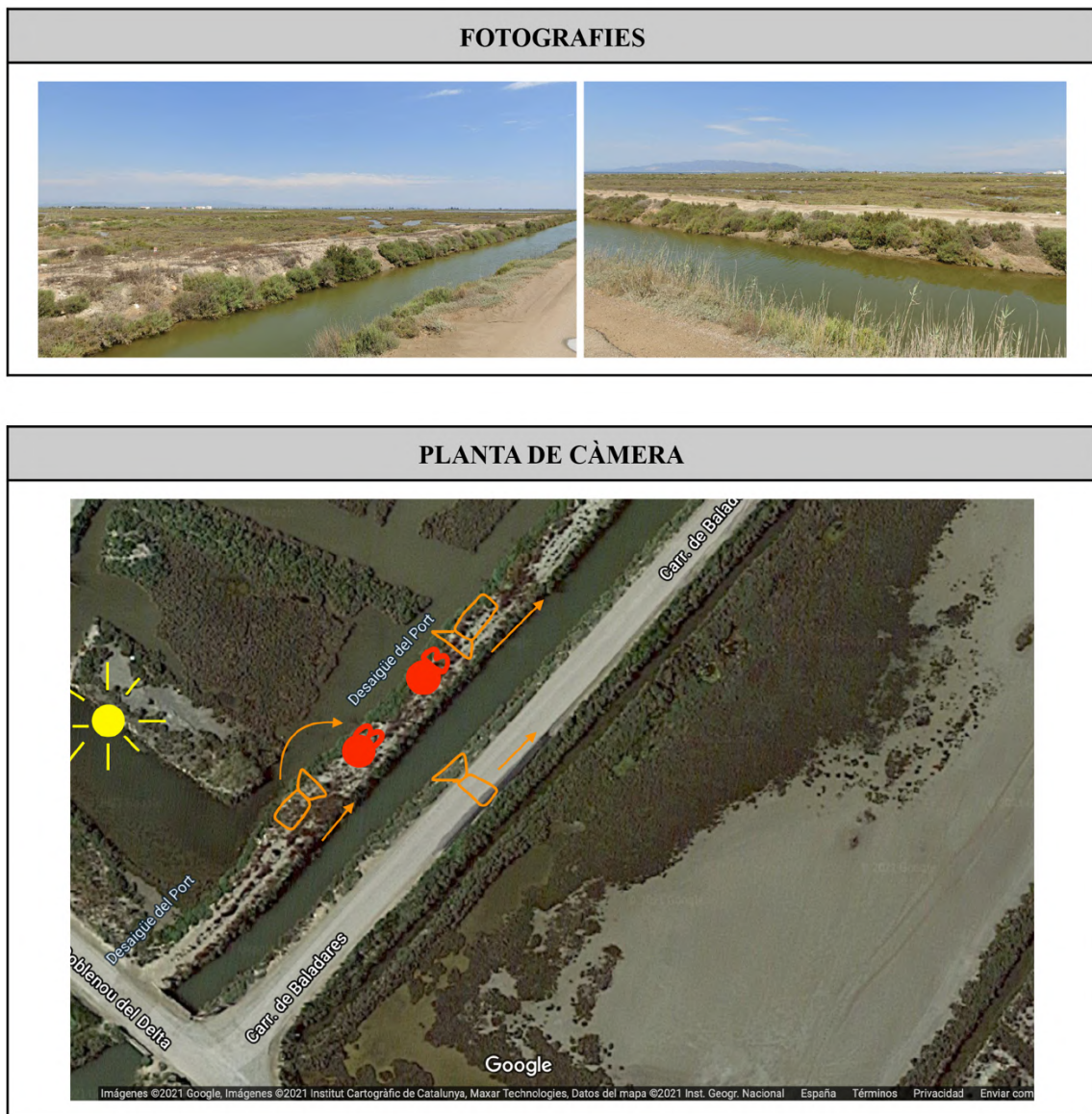
Taula. 5.17 Fitxa tècnica de la localització: Mirador Pont del Través (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

5.9 Localització 9

Localització 9	Camí (Carrer de Baladares)
Ubicació	
Aparcament	Al costat

IL·LUMINACIÓ/FOTOGRAFIA												
Llum natural - orientació sol	 <table border="1" data-bbox="472 1384 1382 1451"> <tr> <td>Inici del astro 4:58 AM 46,62°</td> <td>Inici náutic 5:39 AM 54,60°</td> <td>Inici civil 6:17 AM 61,27°</td> <td>↑ Salida del sol 6:47 AM 66,36°</td> <td>Hora màgica 7:25 AM 72,51°</td> <td>Trànsit del sol 1:53 PM 180,00°</td> <td>Hora màgica 8:21 PM 287,68°</td> <td>↓ Puesta de sol 9:00 PM 293,86°</td> <td>Fin civil 9:30 PM 298,98°</td> <td>Fin náutic 10:08 PM 305,69°</td> <td>Fin del astro 10:49 PM 313,74°</td> </tr> </table>	Inici del astro 4:58 AM 46,62°	Inici náutic 5:39 AM 54,60°	Inici civil 6:17 AM 61,27°	↑ Salida del sol 6:47 AM 66,36°	Hora màgica 7:25 AM 72,51°	Trànsit del sol 1:53 PM 180,00°	Hora màgica 8:21 PM 287,68°	↓ Puesta de sol 9:00 PM 293,86°	Fin civil 9:30 PM 298,98°	Fin náutic 10:08 PM 305,69°	Fin del astro 10:49 PM 313,74°
Inici del astro 4:58 AM 46,62°	Inici náutic 5:39 AM 54,60°	Inici civil 6:17 AM 61,27°	↑ Salida del sol 6:47 AM 66,36°	Hora màgica 7:25 AM 72,51°	Trànsit del sol 1:53 PM 180,00°	Hora màgica 8:21 PM 287,68°	↓ Puesta de sol 9:00 PM 293,86°	Fin civil 9:30 PM 298,98°	Fin náutic 10:08 PM 305,69°	Fin del astro 10:49 PM 313,74°		
Sortida Sol	6:47h											
Hora daurada	7:25h i 20:21h											
Posta sol	21:00h											

Taula. 5.18 Fitxa tècnica de la localització: Camí (carrer de Baladares). Font: Elaboració pròpia. (2021).



Taula. 5.19 Fitxa tècnica de la localització: Camí (Carrer de Baladares). (Fotografies i planta de càmera). Font: Elaboració pròpia. (2021).

6 Annex VI: Llistes de material

6.1 Llista de material de càmera

MATERIAL DE CàMERA	
CÀMERA	
BMPCC 6K	
1	Cos de càmera
ACCESSORIS	
1	Cage
1	Base plate + barras
1	Quick Release Top Handle
1	Adaptador SSD
1	Side Power Handle Type I (F570 Battery)Tilta: Asa lateral per baterias
1	Alimentador de càmera
1	Adaptador V-Lock
BATERIAS	
4	V-Lock BP-95
5	NP-F570
5	Bateries LP-E6
CABLES	
1	90° USB-C Cable (Per SSD)
1	D-TAP cable per BMPCC 6K (per V-Lock)
1	12V Micro DC Male to BMPCC 4K/6K Power Cable (Per Empunyadura)
TARGETES DE MEMÒRIA	
1	CFAST
1	SSD Samsung T5 (500gb)
ÒPTIQUES	
Òptiques <i>Samyang "cine"</i>	
1	16 mm
1	24 mm
Pack òptiques <i>Samyang Xeen</i>	
1	16 mm
1	24 mm
1	50 mm
ESTABILITZADOR	
1	GIMBAL ZHIYUN-Tech Crane 3S PRO
FOCO	
1	Follow Focus Tilta Nucleus M
CABLES	
1	Cable D-Tap a 7 pins (per V-Lock)
1	8V DC Male to 7-Pin Nucleus-M Motor Power Cable for Nucleus-M Motor (Per empunyadura)
BATERIAS	
6	Baterias (piles recarregables) Li-On Cell 3.7V
4	NP-F570
ACCESSORIS	
1	Carregador piles
MONITOR/GRAVADOR	
ATOMOS NINJA V	
1	Gravador <i>Atomos Ninja V</i>
ACCESSORIS	
4	NP-F570
CABLES	
2	Cable HDMI - HDMI (curt)
FILTRES	
1	POLA
ACCESSORIS	
1	Portafiltres <i>MatteBox - MB T05</i>
1	Chatter negre
2	Barres llargues
2	Disc dur 500GB
1	Carregador Bateries NP+ alimentador
1	Carregador V-Lock + alimentador

Taula. 6.1 Llista de material de càmera del 7 d'abril. Font: Elaboració pròpia. (2021).

7.2 Pla de rodatge per dies

SERENDIPIA			DIA 1/4	
PRODUCTORA/DIRECTORA	Laura Parpal	672 42 39 42	dv. 07/05/2021	SOPAR
AJ. PRODUCCIÓ	Laura Trunas	679 77 28 56		
CAP DELTEBRE Av. Esportiva, 164, 43580 Deltebre, Tarragona			HORARI	18-22
HOSPITAL GENERAL Carrer Jacint Verdaguer, 11, 13, 43870 Amposta, Tarragona				
TEMPS		-	21ª TARDA	16ª NIT
HUMITAT		-%	Assoleiat	
HORA MÀGICA		POSTA SOL		
20:21		20:59		
FI CIVIL		FI NÀUTIC		
21:29		22:07		

ESCENES (13) o (9)

18:00	Arribada apartament cotxe 1	
18:00-18:45	Pujar/guardar material i muntar	
19:00	Arribada apartament cotxe 1	
19:00-19:30	Pujar material/compra/maletes	
13. EXT. TARDA, SOL BAIX. PLATJA TRABUCADOR		LOCA 4
19:30	Transport localització	17 min cotxe
19:45	Citació general: Equip tècnic + actriu i preparació	
19:50 a 20:10	Preparació	
20:15 - 21:00 RODAR		
21:15	Tornada apartament	
21:30	SOPAR	
9. EXT. DIA, HORA BLAVA (Es fa de dia). CAMÍ		LOCA 9
20:10	Transport a localització	?
20:25	Citació general: Equip tècnic + actriu i preparació	
20:30 - 21:00	Practicar	
21:00 - 21:45 RODAR		
21:50	Tornada apartament i sopar/ volcar material	
22:00	Tornada apartament i sopar/ volcar material	

Taula. 7.2 Pla de rodatge del Divendres 7 de Maig del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).

SERENDIPIA				DIA 2/4		
PRODUCTORA/DIRECTORA AJ. PRODUCCIÓ		Laura Parpal Laura Trunas	672 42 39 42 679 77 28 56	ds. 08/05/2021		ESMORZAR DINAR
CAP DELTEBRE Av. Esportiva, 164, 43580 Deltebre, Tarragona		HORARI		05:30 - 21:30H	LOCA 6: PLATJA MARQUESA LOCA 5: PLATJA SERRALLO LOCA 8: MIRADOR PONT DEL TRAVÉS LOCA 7: CAMINET CAMPARRÓS LOCA 9: CAMÍ	
HOSPITAL GENERAL Carrer Jacint Verdaguer, 11, 13, 43870 Amposta, Tarragona						
		INICI NÀUTIC		INICI CIVIL	SORTIDA SOL	
		TEMPS		05:39h	06:16h	06:46h
		HUMITAT				
		15° MATÍ 10%		21° TARDA Assoleiat mati, mig tapat a partir 13h		
		15° NIT		HORA MÀGICA		
				POSTA SOL		FI CIVIL
				07:25h		21:30h
				20:21h		
ESCENES 12, 5, 3, 4 i (9)						
12. EXT. DIA, GOLDEN HOUR (COLORS) i SOL BAIX. PLATJA LA MARQUESA (Pla seqüència) + plans recurs ESC 11						
						LOCA 6
5:00	Esmorzar					
5:15	Transport a localització 6					15 min cotxe
5:30	Citació general: Equip tècnic + AINARA					
5:30 - 5:45	Preparació material + maquillatge/vestuari					
5:45-6:30	Practicar ESC 12					
6:30 a 7:00	RODAR PLA 1,2,3					
7:00 a 8:00	RODAR PLA 4,5,6,7					
8:15	Sergi anar a buscar BERTA amb el Bernat					
8:30	Canviar a LOCA 5					
5. EXT. DIA, TARDA/MATÍ. PLATJA SERRALLO (FLASHBACK)						
						LOCA 5
9:00	Citació general: Equip tècnic + AINARA + BERTA					
9:00 a 9:20	Preparació material + maquillatge/vestuari					
9:20-9:50	Practicar ESC 5					
10 - 11:45	RODAR					
12:00	Tornada apartament. Dinar, dormir... // fer el sopar					
3. EXT. DIA, TARDA (SOL BAIX). CAMÍ/CAMPARRÓS 2 + MIRADOR FUSTA (FLASHBACK)						
						LOCA 8
16:00	Transport a localització					17 min cotxe
16:15	Citació general: Equip tècnic + AINARA + BERTA					
16:15 - 16:30	Preparació material + maquillatge/vestuari					
16:30 - 17:15	Practicar ESC 3 i 4					
17:15- 18:30	RODAR					
18:45	Anar a LOCA 8					
4. EXT. DIA, TARDA (GOLDEN HOUR, COLORS CEL). CAMINET CAMPARRÓS (FLASHBACK)						
						LOCA 7
19:15	Citació general: Equip tècnic + AINARA + BERTA					
19:20 - 19:40	Preparació material + maquillatge/vestuari					
19:40-20:10	Practicar					
20:10- 20:50	RODAR					
21:00	Tornada apartament o canvi de LOCA 9 (sobre la marxa)					
9. EXT. DIA, HORA BLAVA (Es fa de dia). CAMÍ						
						LOCA 9
	Citació general: Equip tècnic + AINARA					
	Preparació material + maquillatge/vestuari					
	Practicar					
21 - 21:30	RODAR PLA...					
22:00	Tornar a apartament					

Taula. 7.3 Pla de rodatge del Dissabte 8 de Maig del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).

SERENDIPIA			DIA 3/4																																																																																																																																																							
PRODUCTORA/DIRECTORA AJ. PRODUCCIÓ	Laura Parpal Laura Trunas	672 42 39 42 679 77 28 56	dg. 09/05/2021																																																																																																																																																							
			ESMORZAR DINAR	BERENAR SOPAR																																																																																																																																																						
CAP DELTEBRE Av. Esportiva, 164, 43580 Deltebre, Tarragona HOSPITAL GENERAL Carrer Jacint Verdaguer, 11, 13, 43870 Amposta, Tarragona			HORARI	05:30 - 21:30h																																																																																																																																																						
			LOCA 2: MOLL DE LES MADALENES LOCA 1: TORRE DE S.J LOCA 4: PLATJA DEL TRABUCADOR LOCA 3: MOLL DEL TRABUCADOR																																																																																																																																																							
TEMPS 14° MATÍ 22° TARDA 16° NIT HUMITAT ? Núvol																																																																																																																																																										
entre 15 i 18h sol!!!!																																																																																																																																																										
			INICI NÀUTIC 05:38h	INICI CIVIL 06:15h	SORTIDA SOL 06:46h																																																																																																																																																					
			HORA MÀGICA 07:24h 20:22h	POSTA SOL 21:01h	FI CIVIL 21:32h																																																																																																																																																					
<table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <thead> <tr> <th></th> <th>0h</th><th>1h</th><th>2h</th><th>3h</th><th>4h</th><th>5h</th><th>6h</th><th>7h</th><th>8h</th><th>9h</th><th>10h</th><th>11h</th><th>12h</th><th>13h</th><th>14h</th><th>15h</th><th>16h</th><th>17h</th><th>18h</th><th>19h</th><th>20h</th><th>21h</th><th>22h</th><th>23h</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Cel</td> <td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td> </tr> <tr> <td>Temperatura (°C)</td> <td>14</td><td>14</td><td>14</td><td>14</td><td>14</td><td>14</td><td>14</td><td>13</td><td>14</td><td>14</td><td>15</td><td>16</td><td>19</td><td>20</td><td>21</td><td>22</td><td>22</td><td>23</td><td>21</td><td>18</td><td>17</td><td>17</td><td>16</td><td>15</td> </tr> <tr> <td>Precipitació acumulada (mm)</td> <td>0</td><td>0</td><td>0.1</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td><td>0</td> </tr> <tr> <td>Vent (km/h)</td> <td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>↓</td><td>↓</td><td>↓</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td><td>↑</td><td>↑</td><td>↑</td><td>←</td><td>←</td><td>←</td> </tr> <tr> <td></td> <td>6</td><td>5</td><td>5</td><td>7</td><td>8</td><td>6</td><td>9</td><td>6</td><td>6</td><td>6</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>20</td><td>11</td><td>13</td><td>12</td><td>12</td><td>14</td><td>9</td><td>4</td><td>4</td><td>8</td><td>4</td> </tr> </tbody> </table>						0h	1h	2h	3h	4h	5h	6h	7h	8h	9h	10h	11h	12h	13h	14h	15h	16h	17h	18h	19h	20h	21h	22h	23h	Cel																									Temperatura (°C)	14	14	14	14	14	14	14	13	14	14	15	16	19	20	21	22	22	23	21	18	17	17	16	15	Precipitació acumulada (mm)	0	0	0.1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	Vent (km/h)	←	←	←	←	←	←	←	←	←	↓	↓	↓	←	←	←	←	←	←	↑	↑	↑	←	←	←		6	5	5	7	8	6	9	6	6	6	4	5	6	20	11	13	12	12	14	9	4	4	8	4
	0h	1h	2h	3h	4h	5h	6h	7h	8h	9h	10h	11h	12h	13h	14h	15h	16h	17h	18h	19h	20h	21h	22h	23h																																																																																																																																		
Cel																																																																																																																																																										
Temperatura (°C)	14	14	14	14	14	14	14	13	14	14	15	16	19	20	21	22	22	23	21	18	17	17	16	15																																																																																																																																		
Precipitació acumulada (mm)	0	0	0.1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0																																																																																																																																		
Vent (km/h)	←	←	←	←	←	←	←	←	←	↓	↓	↓	←	←	←	←	←	←	↑	↑	↑	←	←	←																																																																																																																																		
	6	5	5	7	8	6	9	6	6	6	4	5	6	20	11	13	12	12	14	9	4	4	8	4																																																																																																																																		

ESCENES 6, 8, (13), 2-7

6. EXT. DIA, MATÍ, MOLL DE FUSTA (LES MADALENES) (FLASHBACK)		LOCA 2
5:30	Esmorzar	
6:00	Transport a localització	?
6:15	Citació general: Equip tècnic + actriu i preparació	
6:20-6:45	Practicar	
06:45 - 07:40	RODAR	
7:45	Tornada apartament	
8:00	Anar a LOCA	
8. EXT. DIA, TARDA (NÚVOL), TORRE S.J (FLASHBACK)		LOCA 1
8:15	Transport a localització	15 min cotxe
8:20	Citació general: Equip tècnic + actriu i preparació	
8:20-9	Practicar	
9-10:45	RODAR	
	Anar a apartament	7 min cotxe
13. EXT. TARDA, SOL BAIX, PLATJA TRABUCADOR		LOCA 4
19:10	Citació general: Equip tècnic + actriu i preparació	
19:15-20:15	Practicar ESC 13, 2, 7	
20:20-20:35	RODAR PLA 1	
20:40	Anar a següent localització (està al costat)	
2 i 7. EXT. NIT, HORA BLAVA, MOLL DE FUSTA (TRABUCADOR)		LOCA 3
20:45	Citació general: Equip tècnic + actriu i preparació	
20:50 - 21:40	RODAR	
21:55	Anar a allotjament/sopar/dormir	

DEPEN DE SI PLOU

Taula. 7.4 Pla de rodatge del Diumenge 9 de Maig del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).

SERENDIPIA			DIA 4/4									
PRODUCTORA/DIRECTORA Laura Parpal 672 42 39 42	AJ. PRODUCCIÓ Laura Trunas 679 77 28 56	dl. 10/05/2021	ESMORZAR DINAR ?									
CAP DELTEBRE Av. Esportiva, 164, 43580 Deltebre, Tarragona	HOSPITAL GENERAL Carrer Jacint Verdaguer, 11, 13, 43870 Amposta, Tarragona	HORARI	05-08H	LOCA 1: TORRE DE SANT JOAN 10 min cotxe + 5 caminant								
TEMPS HUMITAT		<table border="1"> <thead> <tr> <th>INICI NÀUTIC</th> <th>INICI CIVIL</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>05:37h</td> <td>06:14h</td> </tr> <tr> <th>ALBA</th> <th>HORA MÀGICA</th> </tr> <tr> <td>06:45h</td> <td>07:23h</td> </tr> </tbody> </table>			INICI NÀUTIC	INICI CIVIL	05:37h	06:14h	ALBA	HORA MÀGICA	06:45h	07:23h
INICI NÀUTIC	INICI CIVIL											
05:37h	06:14h											
ALBA	HORA MÀGICA											
06:45h	07:23h											
ESCENES 10												
10. EXT. NIT/DIA, HORA BLAVA (Es fa de dia), TORRE S.J.			LOCA 1									
5:00	Esmorzar											
5:15	Transport a localització											
5:30	Citació general: Equip tècnic + actriu											
5:35 a 6:00	Preparació											
6:00 - 6:40	RODAR											
7:00/7:15	Tornada apartament											
7:30	Esmorzar/dormir											
11	Marxar apartament											

Taula. 7.5 Pla de rodatge del Dilluns 10 de Maig del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).

8 Annex VIII: Ordre de transport

TLF SERGI: 649 90 15 05		Ordre de transport						Tel. produ Laura Parpal: 672 42 39 42 Laura Trunas: 679 77 28 56	
Divendres 07 de maig del 2021									
VEHICLE	PLAÇES	CONDUCTOR/A	PASATGERS	MATERIAL	HORA SORTIDA	LLOC SORTIDA	DESTINACIÓ	DURACIÓ TRAJECTE	HORA ARRIBADA
ANADA									
TREN	-	-	Marta	Botes + cafetera	15:18	TCM	Estació Sant Cugat	25 min	15:43
TREN	-	-	Berta	-	15:17	Estació Creu Alta	Estació Sant Cugat	23 min	15:40
PARPAL	5	Laura	-	ACLAM + TCM	15:35	CASA PARPAL: Cami Can Gaxet, nº65, Sant Cugat del Vallès, 08173, Barcelona	Estació Sant Cugat	5 min	15:40
			Berta + Marta		15:45	Estació Sant Cugat	APARTAMENT: Avinguda 1 d'Octubre, 18 Bloc A, Esc. 1, Deltebre.	2:00 h	17:45
TREN	-	-	Ainara	-	15:04	Molins de rei	Estació Cabrera de Mar	1h	16:05 *
SERGI	5	Sergi	-	-	15:15	Casa Sergi	CASA TRUNAS: Carrer Verge de la paloma, 55, 08303, Mataró	15min	15:30
			Trunas	Menjar	15:45	CASA TRUNAS: Carrer Verge de la paloma, 55, 08303, Mataró	Estació Cabrera de Mar	15 min	16:05 *
			Trunas + Ainara	Menjar	16:05/16:10	Estació Cabrera de Mar	CASA BERNAT: Carrer de Mossèn Pere Ribot, 238 08340 Vilassar de Mar, Barcelona	10 min	16:15
			Trunas + Ainara + Bernat	Menjar	16:20	CASA BERNAT: Carrer de Mossèn Pere Ribot, 238 08340 Vilassar de Mar, Barcelona	APARTAMENT: Avinguda 1 d'Octubre, 18 Bloc A, Esc. 1, Deltebre.	2h 15min	18:35

APARTAMENT

La dirección exacta es Av. 1 d'Octubre (antes Calle Girona) nº14-18 Escalera 1 Bloque A, 1º 4º.
Está delante de la Biblioteca y del Ecomuseo y es la calle que va desde la carretera Deltebre-Amposta (TV3454) hasta Sant Jaume d'Enveja cruzando el río por el puente de "Lo Passador", toda una atracción. Puedes poner el GPS "Avinguda 1 d'Octubre 14, 43580 Deltebre, Tarragona" Coordenadas 40.722200, 0.720799.

*Ainara arriba a les 15:55

Tienes que ir dirección Deltebre-La Cava y, en la rotonda de entrada al pueblo, donde está el supermercado Dia, debes seguir dirección AP7 por la carretera TV3454. A unos 300m, gira a la izquierda dirección Sant Jaume d'Enveja. A 200m has llegado. También puedes cruzar la primera rotonda a la entrada del pueblo como si fueras al supermercado DIA y seguir la calle Dr. Martí Buera / Av. Cataluña. Donde termina la calle, justo pasar el Ecomuseo, has llegado.

Taula. 8.1 Ordre de transport del Divendres 7 de Maig del 2021. Elaboració pròpia. (2021).

9 Annex IX: Permisos de gravació



Francesc Vidal i Esquerré, director del Parc Natural del Delta de l'Ebre,

AUTORITZO:

A **LAURA PARPAL ARTIGAS**, amb DNI **53.867.240-K**, a realitzar una filmació pel treball del final de grau de l'escola universitària TecnoCampus de Mataró, els dies 7, 8, 9 i 10 de maig de 2021.

Aquesta activitat s'autoritza condicionada al compliment de les següents condicions:

1. La zona de gravació autoritzada és:
 - Trabucador: zona d'accés públic i moll del Trabucador. Us recordem que part de la barra està tallada al públic pels treballs de restauració ocasionats pel temporal Filomena. No se pot accedir més enllà del punt de tancament.
 - Torre de Sant Joan: Atenció, l'accés és per un camí privat!
 - Embarcador de Les Magdalenes
 - Camí de Baladres.
 - Platja de l'Eucaliptus
2. No se podrà circular amb vehicles fora de les pistes ni a peu per dins dels espais acordonats. Caldrà respectar la vegetació i la fauna present en aquestes zones.
3. No s'autoritza l'ús de drons.
4. Aquesta autorització no eximeix d'altres autoritzacions necessàries.
5. És necessari que porteu aquesta autorització quan realitzeu l'activitat per la qual l'heu demanat.
6. S'haurà de complir con la normativa, recomanacions i mesures genèriques que les autoritats sanitàries apliquin en relació amb la Covid-19 en el moment de desenvolupar la vostra activitat.

Francesc Vidal Esquerré
Director

Signat electrònicament

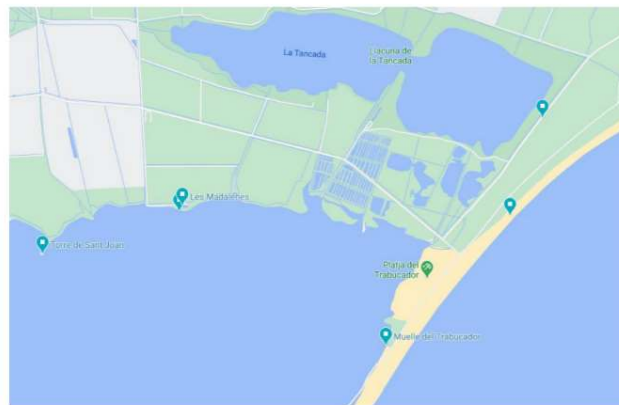


Av. Catalunya, 46
43580 Deltabre
Tel. 977 48 21 81
Fax 977 48 13 92

Fig. 9.1 Permís de gravació al Parc Natural del Delta de l'Ebre (Pàgina 1). Font: Generalitat de Catalunya. (2021).

 Generalitat de Catalunya
Departament de Territori i Sostenibilitat
**Direcció General
de Polítiques Ambientals
i Medi Natural**
Parc Natural del Delta de l'Ebre

Plànol amb detall i claredat suficient (llocs o àrees a desenvolupar l'activitat)



Av. Catalunya, 46
43580 Deltabre
Tel. 977 48 21 81
Fax 977 48 13 92

Fig. 9.2 Permís de gravació al Parc Natural del Delta de l'Ebre (Pàgina 2). Font: Generalitat de Catalunya. (2021).



10 Annex X: Fitxes de vestuari

10.1 Taula general actrius



	Ainara (NOIA 1)	Berta (NOIA 2)
		
Samarreta	S	M
Pantaló	38	34-36
Calçat	38,5-39	39
Altura	1,73	1,70
Pit	85	90
Cintura	75	70
Cadera	90	95

Taula. 10.1 Taula comparativa de les mesures corporals de cada actriu. Font: Elaboració pròpia. (2021).

10.2 Fitxes de vestuari per cada escena

ESC 2, 7 - Moll de fusta (trabucador)		
AINARA		BERTA
 <p>VESTIT LAURA (similar)</p>		



Taula. 10.2 Fitxa de vestuari per a l'escena 2 i 7. Font: Elaboració pròpia. (2021).


ESC 3 - Mirador i ESC 4 - Camí Camp d'arròs				
 + Jaqueta				
ESC 5 - Platja Serrallo				
 + samarreta bàsica curta	Descalça		Descalça	

Taula. 10.3 Fitxa de vestuari per a l'escena 3, 4 i 5. Font: Elaboració pròpia. (2021).


ESC 6 - Moll de fusta (Les Madalenes)			
Pantaló negre + Jersei blanc			
ESC 8 - Torre de Sant Joan			
  		 + 	

Taula. 10.4 Fitxa de vestuari per a l'escena 6 i 8. Font: Elaboració pròpia. (2021).

ESC 9 - Camí		
 <p>Samarreta: Parpal i trunas</p>		-

ESC 12 - Platja de la Marquesa		
	Descalça	-

Taula. 10.5 Fitxa de vestuari per a l'escena 9 i 12. Font: Elaboració pròpia. (2021).

ESC 13 - Platja del Trabucador		
	Descalça	-

Taula. 10.6 Fitxa de vestuari per a l'escena 13. Font: Elaboració pròpia. (2021).

11 Annex XI: Part de càmera

PARTE DE CÁMARA DIGITAL Pag n° 1/1

TÍTULO SERENDIPIA CÁMARA BMPCC 6K

PRODUCTORA..... DÍA DE RODAJE DEL 8/04/21

LOCALIZACIÓN INT OPERADOR MARTA SUBIRA

DIRECTOR LAURA PARRAL

Roll # Ch #	Sec / Plano	MOS o Sonido	Toma	Clip	Observaciones	Gb Usados
004	5.1		3		Bona, mal enquadrat al final	
	5.1		4		Canvi en l'entrada, net bé	
	5.1		5		Guai poco tremala la càmera	
	5.1		8		OK	
	5.2		3		Bona	
	5.2		4		Guai	
	5.2		5		Guai	
	5.3		1		Guai	
	5.8		1		Detall pens per bé	
	5.8		2		Guai, bastant llarg	
	3.1		1		Bé	
	3.1		2		Guai	
	3.1		3		La bona	
	4.1		4		Clip fantasia	
	4.1		3		Guai	
	4.1		5		Bretal	
	4.2		1		Diàfragma F8	
	4.4		1-4		Totes bones	
	4.5		3		Bona	
	4.5		4		nostra mal	
	4.6		2.4		Clip fantasia	
	4.6		7.9		Bones	

TOTAL DE CLIPS 29 TOTAL DE TIEMPO TOTAL DE GB

CÁMARA <u>BMPCC 6K</u> s/n	CASA DE ALQUILER
SOPORTE <u>SSD Samsung</u>	REL. DE <u>16:9</u>
GRABACIÓN: <u>6K RAW</u>	ASPECTO: <u>16:9</u> CODEC <u>ProRes 422</u>
FPS <u>24</u>	ESPACIO <u>ProRes 422</u>
PROYECTO: <u>2.4</u> OBTURADOR: <u>180</u> ISO: <u>5600</u> BALANCE: <u>5600K</u> GAMMA: <u>0.45</u> COLOR: <u>ProRes 422</u>	
COMENTARIOS:	

www.sauloliveira.com

Fig. 11.1 Exemple del part de càmera del dia 8 d'Abril del 2021. Font: Elaboració pròpia. (2021).

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



Centres universitaris adscrits a la

