

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

THE ONE

L'estètica audiovisual com a catalitzador d'emocions

SUMARI

01	Presentació del projecte	4
02	Marc Teòric	6
	2.1 L'estètica	7
	2.2 Les emocions	8
	2.3 Relació estètica i emocions	9
	2.3.1 Elements formals	9
	2.3.1 Codis visuals	9
	2.3.2 Codis gràfics	14
	2.3.3 Codis sonors	14
	2.3.4 Codis sintàctics	15
	2.3.2 Elements narratius	17
	2.3.3 Elements de la representació	17
03	Desenvolupament del projecte	19
	3.1 Objectius	20
	3.1.1 Objectius generals	20
	3.1.2 Objectius específics	20
	3.2 The One	21
04	Pre-producció	24
	4.1 Referents	25
	4.2 Waveform	31
	4.3 Localitzacions	34
	4.4 Càsting	36
	4.5 Direcció artística	39
	4.6 Estilisme	40
	4.7 Guió tècnic	41
	4.8 Storyboard	47
	4.9 Pla de planta	51
	4.10 Pla de rodatge	52
	4.11 Full de desglossament	53
	4.12n Pla de treball	54
	4.13 Material tècnic	55
	4.14 Pressupost	57
05	Producció	59
	5.1 Equip tècnic i artístic	60
	5.2 Rodatge	61
06	Post-producció	64
	6.1 Adobe Premiere Pro	65
	6.2 DaVinci Resolve	67
07	THE ONE	68
08	Síntesi del projecte	69
09	Conclusions	70
10	Agraïments	72
11	Bibliografia	74
12	Annexos	76

PRESENTACIÓ
DEL PROJECTE

The One és el resultat del treball de final de Grau consistent en la ideació i realització d'una peça audiovisual capaç de generar una resposta emocional a l'espectador a través de l'estètica. Parteix de la cançó *The One that I want*, de l'artista Lo-Fang, un tema que des d'un inici em va inspirar a materialitzar-la audiovisualment. Es tracta d'un projecte que tenia en ment abans de plantejar-me el treball de final de Grau, és per aquesta raó que vaig considerar que podia ser una bona oportunitat per portar-lo a terme. Es basa en la realització completa de la peça audiovisual, incloent-hi la pre-producció, producció i post-producció.

The One és una història de desamor. Narra la duresa, l'agonia, la impotència del moment que un dels dos amants decideix que la relació no pot continuar. I és que tota història d'amor neix a partir d'un consens mutu, però per acabar-la només cal que un dels dos decideixi no seguir-la. Es narra la dificultat de deixar enrere la persona que estimes contra la teva voluntat, i per una altra banda, la dificultat d'admetre que ja no sents el mateix per la persona que sempre has estimat. *The One* no s'explica amb paraules. S'explica amb emocions. La confrontació dels dos amants es narra a partir d'una coreografia i la cançó de Lo-Fang.

La idea del projecte és aconseguir transmetre la història a partir de la coreografia i l'estètica audiovisual empleada, fent arribar a l'espectador les emocions dels protagonistes. Per fer-ho, es parteix d'una aproximació teòrica que recolza les decisions preses en tots els processos de realització.

Un dels objectius principals és aprendre a materialitzar una idea en ment, aprofundint en cadascun dels processos de producció d'una peça audiovisual i exercint la funció principal en cadascun d'ells. Una altra motivació a destacar és aconseguir realitzar-la el més professional possible amb baix pressupost i, si resulta, utilitzar-lo com a portfoli de cara al món professional.



MARC

TEÒRIC

Una vegada definit i presentat el projecte s'ha procedit a contextualitzar-lo, amb la finalitat de tenir un punt de partida i procedir a la seva realització. Així doncs, si l'objectiu és produir una peça capaç de transmetre un seguit d'emocions a partir de l'estètica audiovisual, s'ha elaborat una cerca sobre els dos principals conceptes: estètica i emocions, i de quina manera es relacionen dins de l'audiovisual. Posteriorment, l'execució del projecte es recolzarà en el marc teòric.

2.1

L'estètica

En primer lloc, s'ha estudiat l'estètica com a concepte i la seva relació amb l'art i el món audiovisual. S'ha fet especial menció en l'estètica en el gènere del videoclip, que seria el que s'aproxima més al projecte en qüestió.

Beradsley i Hospers (1976) defineixen aquest concepte com a l'arrel de la filosofia que s'ocupa d'analitzar els conceptes i resoldre els problemes que es plantegen quan contemplem objectes estètics. Tracta d'estudiar com s'aprecia la pràctica artística, incidint en conceptes com la forma, contingut, gust o estil. És a dir, és el conjunt de trets formals aplicats a una obra; el resultat de la combinació de cada element estètic amb la resta (J.Rodríguez-López; I. Aguaded, 2016). Per la seva banda, Hegel (1966) entén l'estètica com a bellesa purament artística i afegeix que aquesta és superior a la bellesa natural pel fet que és generada per l'esperit.

Si ens centrem en el món audiovisual, es podria adaptar aquesta definició com el conjunt de tots els elements narratius audiovisuals que donen el resultat d'una peça audiovisual. És a dir, la il·luminació, color, moviments de càmera, tipolo-

gia de plans, escenografia, vestuari... en definitiva, qualsevol element que incideixi en el tipus de representació exposada davant de l'espectador i que constitueix el missatge que es vol transmetre. Així ho exposen els autors Rodríguez-López i Aguaded, (2016).

Dins de l'estètica, contemplem el concepte de l'estil. Els mateixos autors el defineixen com les qualitats inherents a un producte que el fan propi, distingint-lo de la resta, i per tant tots els trets formals que permeten la consegüent identificació de l'autor. Bordwell i Thompson (1995) el defineixen com l'elecció d'unes tècniques i la forma en que aquestes es relacionen entre sí amb les diferents obres. D'aquesta manera, l'estil incideix en l'estètica del conjunt final de l'obra, que a la seva vegada es veu influenciada per les tendències del moment.

Per tant, es pot resumir que l'estètica en l'art audiovisual està format per cadascun dels elements narratius que l'autor aplica. La combinació que en faci d'ells i cada decisió presa respecte aquests donaran un resultat diferent, i per tant, una estètica determinada.

2.2

Les emocions

“The One” busca poder aprofitar al màxim els elements de l'estètica audiovisual per tal que transmetin les emocions que busquem. És per això que s'ha fet una recerca sobre les emocions i de quina manera l'audiovisual és capaç de potenciar-les.

Per posar-nos en context, Plutchik (1991) defineix les emocions com processos psico-fisiològics de la nostra conducta que indueixen a actuar, ja pot ser per un factor intern o extern. És per tant, una alteració del nostre estat d'ànim.

El mateix autor divideix les emocions en 8 categories bàsiques: alegria, confiança, por, sorpresa, tristesa, aversió, ira i anticipació. Combinades entre elles, donen lloc a 8 altres emocions secundàries: amor, submissió, espant, decepció, remordiment, menyspreu, traïció i optimisme.

Si bé és cert que de teories sobre la psicologia de les emocions n'hi ha un gran ventall, el que ens correspon en el present projecte és entendre de quina

manera l'estètica audiovisual potencia les emocions que l'espectador experimenta. El tema de les emocions alterades per una obra d'art és un terreny complicat, abstracte i amb bastants discrepàncies. Ja el mateix Plató, sostenia que l'agitació que provocaven les obres d'art podia extraviar els ciutadans de la República, o pel contrari Aristòtil que afalagava la capacitat de l'art per despertar compassió i temor, generant plaer i comprensió. Un obstacle amb el qual ens trobem és que l'emoció pròpiament audiovisual és intransferible des del punt de vista psicològic, i personal. Això condiciona que cada persona pot emocionar-se d'una manera determinada i completament diferent d'una altra, per tota la quantitat d'estímul de l'experiència passada obtinguts.

Per tant, la magnitud del tema és molt amplia. En el present projecte, no es busca abastar la totalitat de teories sobre les emocions i l'estètica, sinó aproximar-nos als elements que conformen l'estètica i observar de quina manera impacten en les emocions.

2.3

Relació estètica-emocions

Un cop en situació i amb l'objectiu d'indagar de quina manera l'estètica pot transmetre emocions, s'ha desglossat tot el conjunt d'elements audiovisuals que conformen l'estètica, per tal d'analitzar-los un per un. Per fer-ho, s'organitzen els elements envers la seva funció: elements formals, elements de representació i elements narratius.

■ 2.3.1 Elements formals

A l'hora de desglossar aquest conjunt, F.Cassetti i F. Di Chio (1991) agrupen els diferents elements que el conformen en quatre: codis visuals, codis gràfics, codis sonors i codis sintètics.

2.3.1.1 Codis visuals

Quan parlem de codis visuals, ens referim a tots aquells elements continguts en la composició fotogràfica, i la mobilitat.

Dins la composició, Cassetti i Di Chio (1991) enumeren l'enquadrament i l'angulació, la il·luminació, i el color.

A) **L'enquadrament** determina el tipus de pla, i l'elecció d'un tipus o un altre està condicionada per la necessitat narrativa existent. Així ho exposa Martin (1958) quan parla de l'adequació per una part entre la mesura del pla i el contingut material - un pla serà més pròxim quan hi hagi menys coses per veure- i per altra part amb el seu contingut dramàtic -el pla ha de ser més proper quan l'aportació o significat a transmetre sigui més gran.

En termes de mesura i en relació amb els diferents tipus d'enquadrament, clàssicament es diferencien els tipus de pla de la següent manera: pla general, pla de conjunt, pla mig, pla americà, primer pla, i gran primer pla (J. Aumont et. al. , 1996). Cadascun d'ells, **respon a una necessitat diferent.**

Tot i que la major part dels plans no tenen altra raó que una funció purament narrativa i descriptiva, és cert que l'elecció d'un tipus de pla pot exaltar un significat psicològic. A l'obra de Marcel Martin (1958), s'exposa la importància del **pla general i el primer pla**. El pla general engloba tota la situació i fa de

l'ésser humà un personatge minúscul, per tant pot transmetre una tonalitat més aviat negativa. A banda del seu caràcter descriptiu, pot expressar emocions com la soledat, la importància en la lluita contra una fatalitat, l'ociositat, la integració dels homes en un paisatge que els protegeix al mateix temps que els absorbeix, entre d'altres. D'altra banda, es considera el **primer pla com el que millor manifesta la potència d'impacte psicològic i dramàtic del cinema**. Correspon a la tensió mental, materialitza la força d'una idea o sentiment. El mateix autor ho exemplifica: si es tracta d'un pla d'un rostre, pot ser objecte d'una mirada d'un altre personatge i per tant aconseguir crear un pla subjectiu –espectador com a punt de vista de l'altre personatge– que suggereix la tensió moral de la situació.

De la mateixa manera que l'enquadrament, l'**angle** pot adquirir un significat psicològic especial, fent transmetre una gran diversitat d'emocions. Partint de l'obra de Martin (1958), s'observen els diferents significats expressius:

- El **contra-picat** dona una impressió de superioritat, d'exaltació, de triomf, poder, doncs augmenta òpticament la mesura dels individus, destacant-los.
- El **picat** genera l'efecte contrari: empetiteix l'individu, el rebaixa. Així, ens transmet els sentiments del protagonista, que poden estar relacionats amb el temor, l'angoixa, mostrant la fragilitat del personatge.
- L'**angle inclinat** pot transmetre una impressió patida per un personatge com agitació, desequilibri mental, inquietud, malestar.

B) La **il·luminació** és decisiva en el conjunt de l'estètica. Al cap i a la fi, és l'element que determina l'atmosfera d'un film, i per tant jugar amb les difer-

ents qualitats de la llum ens ajuda a transmetre una sensació o una altra. A l'"Atlas de la fotografia digital pràctica", de diversos autors (2006) es divideix la llum segons la intensitat i segons l'angle. **Segons la intensitat** existeixen tres tipologies: llum suau, llum dura i llum filtrada.

- La **llum dura** prové d'una font de diàmetre més aviat petit i provoca ombres intenses, generant una imatge molt més contrastada i definida. Hernández (2014) exposa que les sensacions que s'atribueixen a la llum dura són: agressivitat, força, potència, dramatismes.
- En canvi, la **llum suau** prové de fonts grans i difoses, envoltant els objectes de la presa des de diverses direccions; per tant no genera ombres gaire fosques, i per tant realça els detalls. El mateix autor relaciona la llum suau amb la transmissió d'emocions com transmet la tendresa, romanticisme, melancolia, suavitat, tranquil·litat.
- Finalment la **llum filtrada** és més inusual que les anteriors, es dona en casos de boira en els quals les partícules que floten a l'aire actuen com a filtres i redueixen el contrast, aportant emocions nostàlgiques, d'incertesa i melancolia (Hernández, 2014)

Segons l'angle, la llum pot ser frontal, lateral, contrallum, zenital, contrapicat, de farciment i reflectida:

- **Frontal**: Aplana la imatge, augmenta els detalls però anul·la la textura.
- **Lateral**: Sensació de volum i profunditat, atmosfera acollidora, augmenta el contrast i disminueix els detalls.
- **Contrallum**: Fan destacar l'objecte principal, crea grans contrastos, simplifica el tema i aporta dramatismes.

- **Zenital:** augmenta el contrast, exagera els trets, i dóna sensació de dramatisme
- **Contrapicat:** Efecte inquietant, fantasmagòric; generant suspens, terror i misteri.
- **De Farciment:** Sensació d'obertura, nitidesa, i precisió.
- **Reflectida:** gran capacitat d'il·luminar en conjunt a l'objecte. Transmet harmonia i equilibri.

La il·luminació és el factor que fa visible la imatge: sense llum, no hi ha imatge. Estem parlant per tant d'un element primordial. I no té només una funció física, sinó que a més, dóna sentit a la imatge mitjançant l'atmosfera emotiva que genera. "Si aquesta llum varia en la seva qualitat, quantitat o orientació tindrem una percepció diferent i, per tant, una altra emoció" (J. Loiseleux, 2004: 156). El mateix autor comenta com la llum és associada a paraules, olors i sons que recordem i estan units a sentiments. A més, segons el tipus d'il·luminació es creen les diferents ombres que també poden tenir un significat depenent de cada cas. Poden generar, per exemple, un significat el·líptic i crear un factor d'angoixa pel desconeixement d'allò que oculten.

C) Pel que fa a la **mobilitat**, es distingeixen dos tipus de moviment fílmic: d'una banda, aquell moviment que succeeix dins de la imatge de la realitat enregistrada –moviment pro-fílmic- i d'altra banda aquell moviment del punt des d'on s'enregistra la realitat –moviment de la càmera-.

El moviment de la càmera, a banda de tenir una funció descriptiva dels esdeveniments que succeeixen a la peça, és capaç de transmetre diferents sensacions. Tal com exposa F.Cassetti i F. Di Chio (1991: 93),

[...] en el cinema, observar des d'un punt de vista fix

qualsevol cosa que es mogui comporta inevitablement un sentit d'aïllament de la realitat, una mirada objectiva i absoluta; mentre que adoptar un punt de vista mòbil sobre els objectes [...] provoca sempre una sensació d'intensa participació, i per tant una idea de subjectivitat, precarietat, perfecció de la mirada".

Els moviments de càmera, per tant, són elements útils a l'hora de descriure una acció i fer que l'espectador se senti el màxim partícip possible. Marcel Martin (1958) defineix set diferents funcions expressives d'aquests moviments de càmera, de les quals es recalquen quatre per la seva capacitat emocional:

- Definició de les relacions espacials entre dos elements de l'acció. Un moviment cap al personatge que està en situació dominant de superioritat és capaç d'introduir una impressió d'amenaça o perill.
- Relleu dramàtic d'un personatge o objecte, que tenen un paper important en el desenvolupament de l'acció.
- Expressió subjectiva del punt de vista d'un personatge en moviment.
- Expressió de la tensió mental d'un personatge, a partir d'un punt de vista subjectiu.

Centrant-nos en els **tipus de moviment** de càmera, el mateix autor en cita tres: travelling, panoràmica i grua.

Dins el travelling, existeixen quatre modalitats: el vertical i lateral, acostumen a tenir una funcionalitat descriptiva. Per contra, el travelling cap enrere pot tenir diferents funcionalitats, entre les quals es destaquen per la seva capacitat emotiva:

- Conclusió. Un moviment cap enrere que s'allunya de l'escena principal, pot fer transmetre la fi de la narració.
- Allunyament a l'espai; generant sensació a l'espectador que un dels personatges s'allunya d'un altre element.
- Impressió de soledat, d'impotència.

Finalment, existeix el travelling cap endavant que és capaç de:

- Donar pas a la interioritat, és a dir, introduir la representació objectiva del somni, d'un record, o d'una al·lucinació.
- Expressar i materialitzar la tensió mental d'un personatge, ja sigui des d'un punt de vista objectiu -càmera com a ull de l'espectador- com subjectiu -càmera com a ull del protagonista-.

En segon lloc, els **moviments panoràmics** poden tenir una funció dramàtica en la narració. És capaç de crear una relació espacial entre els diferents elements de l'acció. En aquest cas, ve determinat per l'acció el tipus d'emoció que pot desprendre la panoràmica. El mateix Marcel Martin (1958) ho exemplifica: si el moviment és de diversos individus cap a un individu -i viceversa- pot introduir una impressió d'amenaça, hostilitat, superioritat tàctica, del primer element cap al segon.

D) **El color** és considerat, en aquest projecte, un dels elements formals més significatius en la totalitat de l'estètica final. Si entenem l'audiovisual com una obra d'art, el color és el to, la potència. No transmet les mateixes emocions un film de tonalitats càlides que un de tonalitats fredes. És l'element present durant tot el film que es manté, que té una coherència du-

rant tota la peça final i per aquesta raó, és de caràcter més aviat subliminal.

Marcel Martin (1958) ja determinava el color com un element molt més que descriptiu; de fet, considerava que utilitzar el color com una característica merament representativa era un error. Per això, exposava que era imprescindible que el color tingués un valor dramàtic, que participés en l'acció; expressant el drama interior dels personatges.

El color és un dels elements més estudiats en l'audiovisual per la seva capacitat expressiva. No només representen la realitat a la imatge, sinó que poden tenir el seu propi significat, variable segons les diferents cultures. És per això que no hi ha cap regla establerta, i la situació determina també la connotació exacta d'aquest. S'ha elaborat un recull de dades sobre la simbologia del color a partir dels estudis de Alfaro (1999) i Duran (1987) per tal d'exemplificar les emocions que poden transmetre els colors (**Figura 01**).

Els significats que s'adapten als colors varien en funció de la seva tonalitat, lluminositat, saturació, temperatura (E.Heller, 2004). Per exemple, un film més saturat és més viu i per tant tindrà conseqüents emocions més optimistes. En canvi, una tonalitat poc saturada pot evocar al passat generant emocions melancòliques, nostàlgiques. Si parlem de temperatura, els colors freds evoquen sensació de llunyania al contrari dels càlids, que transmeten proximitat.

Al costat oposat del color, no es pot oblidar el film en blanc i negre. El blanc i negre aconsegueix simplificar i centrar la mirada. No té cap altra distracció i per tant es basa en la il·luminació i l'essència de la imatge. És una manera de retratar la realitat més

Blau	El color més fred. Clar, fresc, lleuger, transparent. Inspira respecte i autoritat. Habitualment s'associa a idees inabastables, meravelloses. Lleialtat, honradesa, felicitat, somni, maduresa, saviesa. Color del pensament.
Groc	Color càlid, impressió de calor, llum, plenitud. Color de la joventut, viu i extravertit. La seva tonalitat varia la simbologia: groc és riquesa, prosperitat, alegria; groc fosc és prudència i engany; groc limona és precaució, temporalitat, confort. És el color de l'energia, de la ment, de la creativitat.
Verd	Color fred. Segur, natural, despreocupat. Simbolitza la naturalesa, els éssers vius. La calma i el repòs. És la representació simbòlica de l'esperança.
Vermell	Color càlid. Dinamisme, agressivitat, força, victòria, poder, seguretat. Implica sentiments d'amor, agressió i es relaciona amb el foc i la sang. Apassionat, fort. És el color del perill.
Taronja	Color càlid. Potent, accessible, informal. Pot significar glòria, esplendor, vanitat i progrés.
Marró	Informal, relaxant, masculí, natural. Desprèn sentiment de materialisme, severitat. Aire natural, rústic i tranquil·litzador.
Blanc	Sobri i lluminós. Bondat, puresa, castedat, neteja, delicadesa, formalitat, perfecció, modèstia, timidesa, puresa, inaccessibilitat, calma, pau. Crea impressió de buit i d'infinitat. Energia.
Negre	Fort, compacte. Associat a sentiments de misteri. Sofisticació, poder, autoritat. Associat a la idea de mort, dol, terror, ignorància, soledat, desesperació, mort. Té noblesa i dignitat. Obscuritat.
Gris	Tristesa, gravetat, pobresa, desesperació.
Violeta	Sentiment de descontentament i oscil·lació. Serio, melancòlic. Pot simbolitzar riquesa, desgrat, temor. Impuls.

Figura 01. Els colors i la seva simbologia.

abstracta, evocadora, formal i sentimental. Tanmateix, la relació és influenciada per molts elements: la varietat del color (tonalitat, saturació, etcètera), el conjunt final de l'obra, la relació amb els altres elements, i el més important: el mateix espectador i les seves experiències viscudes. No existeix per tant, una teoria absoluta dels colors i les emocions, però sí una aproximació que pot resultar útil com a punt de partida.

És així com la decisió dels diferents codis visuals componen una part de l'estètica i sovint, la part més essencial:

"La seducció que desplega un videoclip és molt palpable, directa i explícita [...] i és materialitzada, sobretot, a través de codis connotatius visuals [...] i d'una especial relació entre aquests i el component musical" (A. Sedeño, 2007: 10)

2.3.1.2 Codis gràfics

Són tots aquells elements gràfics, tots els gèneres d'escriptura presents en un film (F. Cassetti, F. Di Chio, 1991). Els mateixos autors divideixen aquests codis en quatre:

- **Didàctics.** Són tots aquells que serveixen per integrar tot allò que representen les imatges per explicar el contingut de les imatges o per fer la transició d'una imatge a una altra –predominant en el cinema mut.
- **Subtítols.** Sobreimpressos en la imatge i de manera general són útils per traduir un film en versió original.
- **Títols.** Són una altra tipologia present a l'inici i final del film amb informació rellevant sobre el film i a la seva producció.
- **Textos.** Qualsevol índex gràfic pertanyent a la realitat enregistrada, i que el film incorpora fotografiats.

2.3.1.3 Codis sonors

Dins els codis sonors, Cassetti i Di Chio (1991) distingeixen les veus, els sorolls i els sons musicals. L'estètica d'aquests, ve regulada pel volum, altura, ritme, "color", timbre, etc., i per tant és jugant amb aquestes modalitats quan podem aconseguir un resultat o un altre.

Dins els sons cinematogràfics, podem dividir-los també segons la procedència: diegètics –si la font està present a l'espai enregistrat- o no diegètics – si no prové de l'espai de la història (F. Cassetti; F. Di Chio (1991). El codi sonor té especial rellevància en el gènere del videoclip, ja que la banda sonora és la base primordial de la peça.

La música per si mateixa, és un art paral·lel que evoca determinades emocions a l'espectador. Així, la incorporació de música en un film ajuda a exaltar l'expressivitat de la imatge i allò que vol suggerir.

Són diversos els estudis que investiguen sobre la psicologia musical. Scherer (2005) argumenta com en la seva capacitat comunicativa, la música és capaç d'evocar sentiments, interpretacions, experiències i emocions arran dels estímuls sonors.

Tanmateix, la relació entre la música i l'emoció és complexa. En la investigació de Juslin i Slobada (2001), citada per Colleta i Pascal (2011) es planteja que la música es manifesta en diversos nivells, alguns coincideixen amb manifestacions artístiques, altres característics de la mateixa experiència musical. Una conclusió que s'extreu és que la transmissió d'emocions a partir de la música es basa en una evocació, i per tant, s'aïlla de les emocions sentides a partir de successos de la vida quotidiana (Zapata, W; Maya, S. 2014). La música no genera emocions per si sola. L'experiència personal de l'espectador, elements psicològics i culturals, i les mateixes característiques personals de cada individu estan connectades amb la reacció particular de l'estímul musical, tal com argumenta Colleta i Pascal (2011) citant a Juslin i Slobada (2001).

D'aquesta manera, l'emoció musical es basa en manifestacions afectives i mentals del mateix espectador. Zapata i Maya (2014) argumenta que el mitjà, circumstància i espai on s'emet l'estímul musical incideix en els diferents elements musicals responsables de despertar emocions. Les emocions no constitueixen estímuls específics; ha d'existir una vivència per sentir una emoció determinada quan s'escolta música. Malgrat aquesta característica de la relació estímul-emoció, Scherer (2005) planteja que de manera general, l'espectador és sensible als elements emotius i els canvis envers els atributs de la música –intensitat, tempo, dissonància...- afecten les expressions emocionals.

2.3.1.4 Codis sintàctics

En una peça audiovisual, tots els codis formals mencionats anteriorment no tindrien sentit sense la determinació dels codis sintàctics. Parlem de tots aquells codis relacionats amb el muntatge; amb l'ordre de les imatges i transicions entre pla i pla (J.Rodríguez-López; I. Aguaded, 2013). El muntatge és una de les característiques que defineixen l'audiovisual, ja que és una de les arts que compta amb la possibilitat d'ordenar i fixar en el temps les diferents imatges i sons, provocant diferents emocions en l'espectador.

En el cas del vídeo musical, el muntatge es realitza amb un ritme frenètic, amb insercions de plans cada segon i transicions relacionades amb els diferents canvis de les parts de la cançó que marquen el discurs visual (J.Rodríguez-López; I. Aguaded, 2013). És d'aquesta manera que es capta l'atenció de l'espectador durant el transcurs de la cançó i s'aconsegueix mantenir-lo interessat; per tant, els codis sintàctics també són un pilar en el projecte.

Lluny de ser considerada una operació tècnica, el muntatge varia segons les necessitats del relat, on es pot treballar amb un objectiu estrictament narratiu o bé constructor d'idees. Si ens centrem en la funcionalitat del muntatge, J. Sánchez Noriega (2006) observa tres tipologies:

- **Funció narrativa;** per tal de construir una història mitjançant el domini de l'espai, el temps i la causalitat. És per aquesta funció que es parla del muntatge com a escriptura cinematogràfica.
- **Funció rítmica.** La duració de cada pla a la pantalla i la seva articulació amb altres plans donen moviment i un ritme determinat.

- **Funció productora de sentit,** al crear significats nous a partir de la contraposició de plans. Alguns recursos retòrics audiovisuals responen a aquesta funció dins del muntatge (el·lipsis, paral·lelismes, antítesis, metàfores...).

Al cap i a la fi, el muntatge és el procés on es decideix de quina manera s'explica la història. Per tant, el discurs narratiu pot ser totalment diferent segons el tipus de muntatge, amb variacions tant de percepció cronològica fins a variacions emocionals.

Una de les claus principals que influeixen en el muntatge és el tall. Walter Murch (2003) compara el tall amb el moment que parpellegem; argumentant que la quantitat de vegades que parpellegem està més connectada a l'estat emocional i a la freqüència dels pensaments que al medi ambient en el qual ens trobem. Afegeix que el parpelleig pot contribuir a una separació interna del pensament o bé pot ser un reflex involuntari que acompanya la separació mental que s'està donant. Amb això, explica que les emocions afecten el nombre de parpellejos i que, al seu torn, aquests es tradueixen en talls quan l'espectador està mirant un film. Per tant, fer més o menys talls condiciona transmetre més o menys emocions a l'espectador:

"La proporció mitjana de parpellejos en el món real es troba entre quatre i quaranta parpellejos per minut. Si ens estem barallant, parpellegem dotzenes de vegades al minut perquè estem pensant en dotzenes de pensaments conflictius cada minut; així que quan estem veient una baralla en una pel·lícula, hi hauria d'haver dotzenes de talls per minut –això faria que l'espectador participés personalment i emocionalment en la baralla. Per contra, per crear una distància objectiva i que l'espectador observés la baralla de manera aliena,

caldria reduir el nombre de talls. De fet, estadísticament les dues proporcions –parpellejos en la vida real i talls en el cinema– són bastant comparables: depenent de la posada en escena, una seqüència d'acció convincent hauria de tenir al voltant de vint-i-cinc talls per minut.” (W. Murch, 2003: 83)

La freqüència en la qual es canvia de pla és el que anomenem ritme, i gràcies a aquest podem aconseguir tot tipus de sensacions. Com s'ha esmentat anteriorment, en el cas dels videoclip el ritme és especialment frenètic, i per tant, amb una successió de plans més ràpida.

El **tall** és la transició entre plans més usada en un film, una transició que acostuma a passar desapercebuda encara que acabi influint en les emocions. A banda del tall, existeixen altres tipus de transicions que també són capaces de transmetre diferents sensacions. V.Frías (2016) mostra les transicions més usades en el muntatge audiovisual, i què suggereix cadascuna:

- La **fosa a negre** és una transició bastant comuna en els films. En aquest cas, la funcionalitat acostuma a ser més aviat narrativa, amb la finalitat de transmetre la fi d'un bloc del film.
- El **flash**, que funciona de la mateixa manera que la fosa a negre però en aquest cas passa gradualment al color blanc, s'utilitza comunament per transmetre salts en el temps, sigui flashbacks o flashforwards. També pot transmetre pensaments o somnis del personatge.
- La **fosa encadenada** passa d'un pla a un altre gradualment, i acostuma a transmetre una el·lipsi en el temps, però en aquest cas, un salt en el temps més curt que la fosa a negre. També pot suggerir que les dues situacions estan succeint de manera simultània.

- **L'escombrat**, tot i que és un moviment horitzontal o vertical de càmera, pot usar-se com a transició, generant a l'espectador una sensació d'acció, d'agilitat.

El muntatge i la composició fotogràfica incideixen en les emocions de manera conjunta. Com s'ha esmentat anteriorment, si el que busquem és empatia de l'espectador cap al personatge, s'escollirà un pla mig o primer pla, on es capti perfectament l'expressió del subjecte. I per tal de pronunciar-ho, aquests tipus de plans acostumen a tenir una duració més llarga que els plans generals, mantenint així un moment on l'espectador capta l'expressió del personatge durant més temps, i és en aquest punt on interfereix el muntatge (J.Arteseros, 2013). El mateix autor argumenta també que un pla per si sol pot transmetre més o menys, unes emocions o unes altres, però on radica principalment l'impacte psicològic és la manera de tractar aquests plans. Així ho va demostrar Lev Kuleshov, amb l'efecte Kuleshov: on mostrava com mateix pla d'un home inexpressiu, seguit de varis diversos plans, podia aconseguir percepcions de la situació molt diferents.

Com passa en punts anteriors, existeix una gran varietat de teories sobre el muntatge, les seves tipologies, i els seus usos per generar impactes. De totes maneres, la subjectivitat perceptiva de l'espectador no permet que parlem de cap d'elles de manera absoluta, i per tant, no es poden prendre aquests coneixements com una sèrie de mecanismes que condueixin a un bon film. Simplement, cal prendre-les com aproximacions a les nostres necessitats. Tal com comparava Walter Murch, (Walter Murch: On Editing, <http://bit.ly/waltermurch>, minut 0:34) “L'edició és similar a la dansa. Pots explicar les bases de la dansa, però per aprendre-la de veritat, has de ballar”.

Per tant, la presa de decisions tant de codis visuals, gràfics, sons i sintàctics té un pes rellevant a les emocions que acabaran transmetent el film, i per aquesta mateixa raó, caldrà estudiar acuradament de quina manera s'executaran els diferents elements.

■ 2.3.2 Elements narratius

Els elements narratius dins d'una peça audiovisual es poden dividir en dos: d'una banda, els existents, que són tots aquells personatges i ambients representats en l'escena (J.Rodríguez-López; I. Aguaded, 2013). L'ambient queda definit mitjançant tots els elements inanimats que componen el fons de l'escena, oferint dades sobre l'entorn, constituint i situant l'escena. D'altra banda, existeixen els esdeveniments, que marquen un ritme de la narració i la seva evolució (J.Rodríguez-López; I. Aguaded, 2013).

■ 2.3.3 Elements de la representació

Si bé els elements formals són tots aquells que engloben la producció de l'obra, els elements de representació serien tots aquells mitjançant els quals es defineix el món que es vol representar, és a dir, la posada en escena. Dins aquesta, J. Sánchez i Noriega (2006) desglossa els següents elements:

- **Espai real enregistrat**, que pot ser tan real com de plató. Aquests poden ser a) realistes; b) qualificants, ordenadors, simbòlics i interiors; c) reguladors de vincles entre les funcions narratives; d) íntims, personals, socials i públics e) intel·lectuals, morals, polítics i ideològics; f) màgics; g) homogenis i sintètics h) referencials i culturals, i) imaginaris.

- Els objectes escollits per figurar i la seva disposició (**Atrezzo**).
- Els **actors**. I amb ells, la seva caracterització. L'elecció d'aquesta ve determinada en funció dels trets físics, professionals, o psicològics que descriuen els personatges, l'aspecte general del film, i l'espai i moment de l'acció.

La decisió de cadascun d'aquests elements configura una posta d'escena que pot tenir diferents finalitats: caracteritzar i aportar versemblança al film, informar sobre els personatges, situar la pel·lícula en un gènere, aportar un clima concret, transmetre un estil de vida, etcètera. En definitiva, contextualitzar. De totes maneres, els elements de representació poden estar molt presents i cobrar protagonisme amb els personatges, o simplement ser un marc on estan situats (J. Sánchez Noriega, 2006).

En el cas del videoclip, l'estètica de la representació és essencial. A diferència del cinema, i de la mateixa manera que en la publicitat, la duració és molt reduïda i d'aquesta manera l'atenció ha de ser captada des del primer segon. La posada en escena, a través d'una estètica trencadora i provocativa, és un recurs de seducció per aquest format (J.Rodríguez-López; I. Aguaded, 2013).

Dins la posada en escena, el vestuari forma part del conjunt estètic i per tant és un element que cal tenir en compte per seguir amb la coherència buscada. A partir de l'estudi "Study on the Expression of Emotions using Lights in Apparel Types" de diversos autors (2007) s'observa com el vestuari, en ser un element comunicatiu pot expressar diverses emocions segons el color i la llum. Així, s'ha elaborat una síntesi de la relació entre la roba –el color, textura, forma, llum– i les emocions transmeses (Figura 02).

Objecte	Expressió	
Emoció	Paleta de color i propietats	Textura
Felicitat	Paleta de colors complementària, taronja, groc, càlid, brillantor alta, Saturació alta, contrast alt	Transparent, brillant i no brillant
Emocionat	Paleta complementària, triada, tètada; vermell, vermell-ataronjat, taronja, calidesa, brillantor alta, saturació alta, contrast alt	Opac, brillant, no brillant
Ira, molèstia	Paleta monocromàtica, paleta anàloga, vermell, vermell-ataronjat, contrast alt, brillantor alta, saturació alta	Opac, Brillant, no brillant
Odi, fàstic	Paleta de colors anàlegs, rosa, negre, brillantor baixa, poca saturació, poc contrast	Opac, brillant
Tristesa	Paleta monocromàtica, violeta, blau-verdós, blau, gris, negre, brillantor baixa, saturació baixa, contrast baix.	Opac, sense brillantor
Sorpresa	Paleta de colors complementaris i triada, taronja, lila, blau-verdós, brillantor alta, saturació alta, contrast alt	Transparent, opac, brillant
Por	Paleta de colors anàlegs, violeta, blau-verdós, blau, colors freds, brillantor baixa, saturació baixa, contrast baix	Semitransparent, brillant, no brillant
Vergonya	Paleta monocromàtica, paleta anàloga, rosa, verd, blau-verdós, blanc, negre, brillantor baixa, saturació baixa, contrast baix	Semitransparent, opac, sense brillantor

Figura 02. Emocions i elements de la representació.

A manera de conclusió del marc teòric, es podria extreure després de la contextualització que **l'estètica és capaç de transmetre un gran ventall d'emocions a l'espectador**, i la variació d'ús de cada element proporciona un resultat diferent. L'estètica final d'una peça audiovisual és un conjunt de determinacions formals, i per tant, **cada decisió compta** amb la transmissió d'una emoció o una altra.

Són tants els factors que incideixen en les reaccions emocionals de l'espectador

que és complex parlar de teories absolutes respecte a la relació estètica audiovisual i emocions, però és indispensable conèixer totes les possibilitats per tal que l'autor les utilitzi orientant l'obra audiovisual als objectius desitjats.

En el cas del present projecte, s'utilitza la contextualització com a suport de les decisions formals, per tal d'aconseguir crear un contingut que orienti a l'espectador a les emocions que s'espera transmetre.

DESENVOLUPAMENT DEL PROJECTE

Una vegada realitzada l'aproximació teòric en la qual es recolza el treball, en el següent apartat s'explica el mateix projecte: la idea de la qual parteix, així com els objectius a assolir.

3.1

Objectius

3.1.1 Objectius generals

- Conèixer i realitzar el procés de pre-producció, producció i post-producció d'un videoclip.
- Realitzar un contingut audiovisual propi a partir d'una idea inicial
- Fer una aproximació teòrica de la relació de l'estètica audiovisual amb l'impacte psicològic.
- Produir satisfactòriament un videoclip capaç de tenir un impacte emocional a l'espectador.

3.1.2 Objectius específics

- Aconseguir transmetre emocions a partir d'una bona decisió del tractament de l'estètica audiovisual
- Ser capaç de realitzar un projecte audiovisual partint de zero, amb un timing i pressupost determinat.
- Aconseguir transmetre la historia inicial a través del film.
- Realitzar un projecte visualment atractiu a baix cost.
- Conèixer tot el procés de producció d'un videoclip sent participant de totes les seves parts.
- Saber afrontar els problemes i imprevistos que poden sorgir durant una producció audiovisual.

"The One" és la peça audiovisual final del projecte que demostra el poder de l'estètica audiovisual en l'impacte emocional.

Narra la historia d'una relació amorosa que arriba a la seva fi, a partir del tema musical "The One that i want" de l'artista Lo-Fang i la seva representació coreogràfica. Pròpiament, "The One" com a format audiovisual s'aproximaria a un videoclip, sense la vessant comercial pròpia del gènere.

Es tracta doncs, d'una peça artística que narrarà una historia del desamor, a partir del ball, la música i l'estètica audiovisual; que busca empatitzar amb l'espectador.

3.2

THE ONE

Mia i Carlo. 7 anys de relació. Com tota història de novel·la, van descobrir el que era l'amor junts, amb uns primers anys carregats de passió, alegria i adrenalina, on semblava que tot era possible. Semblava que estaven fets l'un per l'altre, un amor sa, amb les seves discussions que sempre tenien solució. Un amor tan estable que, poc a poc, va evolucionar a l'afecte i va instaurar la comoditat de tenir-se l'un a l'altre. Tot i que, durant molt de temps, per a cap dels dos va suposar un problema.

Llavors, la Mia va conèixer la Lara. Una d'aquelles persones amb les que sents una connexió especial, una cosa així com si ja la conegués de tota la vida. Amb ella no va fer falta guanyar-se la confiança: ja estava allà. Una d'aquelles persones que quan et creues amb elles, t'obres sense posar barreres, perquè sobren.

El cas és que van començar una relació d'amistat molt potent, degut a aquesta connexió. Cada vegada passaven més temps juntes i, gradualment, fer plans amb el Carlo no resultava tant interessant com fer-los amb la Lara. La relació entre elles era tan forta que, inevitablement, els sentiments es van barrejar i la Mia va començar alguna cosa més per la Lara. Un sentiment que feia temps que havia deixat de sentir; que s'havia esvaït amb el pas dels anys i la rutina de la relació amb el Carlo. L'adrenalina d'aquests nous sentiments va provocar que la relació amb la Lara anés més enllà i es va escapar de les mans de la Mia. És llavors quan la Mia, en una constant incertesa emocional va haver de prendre una decisió: seguir en la comoditat, la confortabilitat, l'estima, la lleialtat aconseguida i construïda al llarg de tants anys; o sortir de la zona de confort i jugar-se-la apostant per aquella connexió tan especial. El cor va parlar en aquest cas i la Mia va decidir que, tot i saber que potser mai més tornaria a saber d'ell, havia de deixar que Carlo formés part del passat.

El Carlo es va negar a perdre tot allò que havien construït junts durant tots aquells anys i, desesperat, li va suplicar a la Mia que no s'anés. La lluita d'angoixa i impotència per no perdre-la va ser intensa, però finalment, la Mia, va acabar renunciant a la relació.

Tota la història s'acompanya de la cançó de l'artista Lo-Fang, titulada "The One that I want"; una versió del clàssic tema del musical Grease amb un gir emocional totalment diferent.

La cançó té una força emocional molt potent que ajudarà a que l'estètica final de la peça compleixi amb els seus objectius. De fet, la lletra de la cançó representen els pensaments del Carlo durant la súplica per que la Mia no se'n vagi.

L'objectiu de la narració en el film és, per tant, ressaltar els sentiments de la parella en el moment que la Mia decideix no formar part de la vida d'en Carlo. El final és obert i l'espectador no arriba a conèixer la verdadera causa de la finalització de la història d'amor.

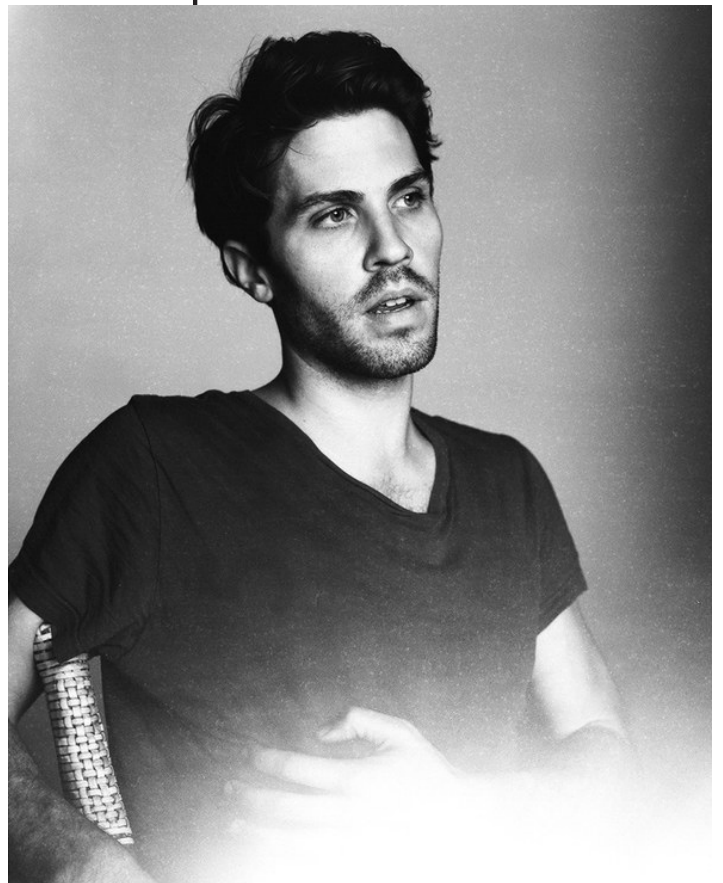


Figura 03. Lo-Fang (2014). Extret de <http://bit.ly/2rvhhaC>

Lo-Fang - The One That I Want
(2014)

I've got chills.
They're multiplying.
And I'm losing control.

'Cause the power
You're supplying,
Is electrifying
You better shape up,
'Cause you need a man
And my heart is set on you.
You better shape up,
You better understand
To my heart I must be true.
You're the one that I want,
The one that I want,
The one that I need.

If you're feeling
Some affection,
That's too hard to convey.
Meditated,
By direction.
Baby feel your weight.
You better shape up,
'Cause you need a man
And my heart is set on you.
You better shape up,
You better understand
To my heart I must be true.
You're the one that I want,
The one that I want,
The one that I want.
The one that I need

Definits els objectius que es busquen pel projecte i la història amb la que es parteix, tindriem els pilars per la realització del projecte. El següent pas serà el desenvolupament de la producció, on s'ha decidit de quina manera es portarà a terme.

PRE- PRODUCCIÓ

Dins d'una producció, entenem la pre-producció com la planificació dels elements que intervenen en la realització de la peça. Aquesta fase finalitza quan acaba la planificació i es passa a produir el mateix contingut.

En la realització audiovisual, la pre-producció és la part més important del total de la producció, tot i que també la més llarga i feixuga. És indispensable si es vol saber com serà la producció del projecte; ja que és en aquesta fase que es planifiquen totes les decisions que portaran a una millor o pitjor realització de la producció. La pre-producció és la base de qualsevol bon film audiovisual, la fase que el sustenta i permet agilitzar-lo i conduir-lo fins a un resultat òptim.

A continuació es descriuen els passos que s'han dut a terme per tal de produir aquest projecte.

4.1

Referents

Primerament, per tal de poder començar a incidir en els elements estètics del film, s'ha indagat en referents audiovisuals que s'aproximessin al resultat que es tenia en ment. S'han buscat peces que complissin amb objectius similars: que fossin vídeos coreogràfics narrant una història, estèticament potents i que aconseguissin transmetre emocions a l'espectador. A banda de vídeos s'han cercat fotografies que s'apropessin a l'estètica desitjada. Així, totes les referències s'han reunit creant un tauler de Pinterest -Figura 04- a mode de "moodboard" o tauler d'inspiració i, per tenir una aproximació de les idees i sensacions que es pretenen transmetre, s'ha fet un recull visual de totes les referències -Figura 05-.

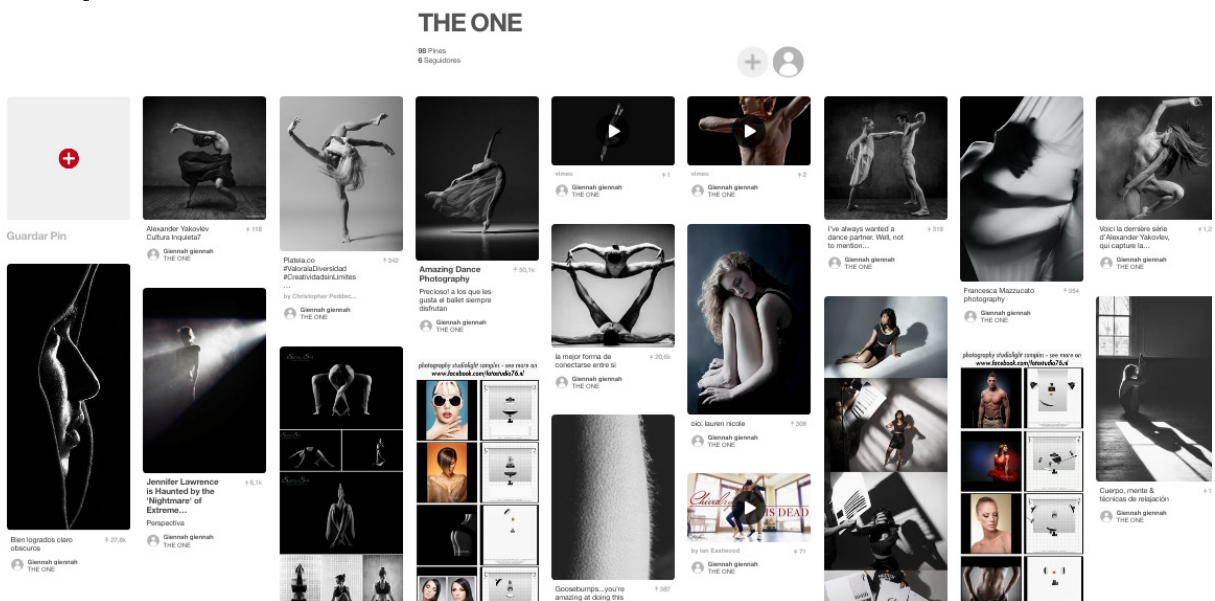


Figura 04. Tauler de Pinterest, elaboració pròpia. Disponible a: <http://bit.ly/2siNcYe>

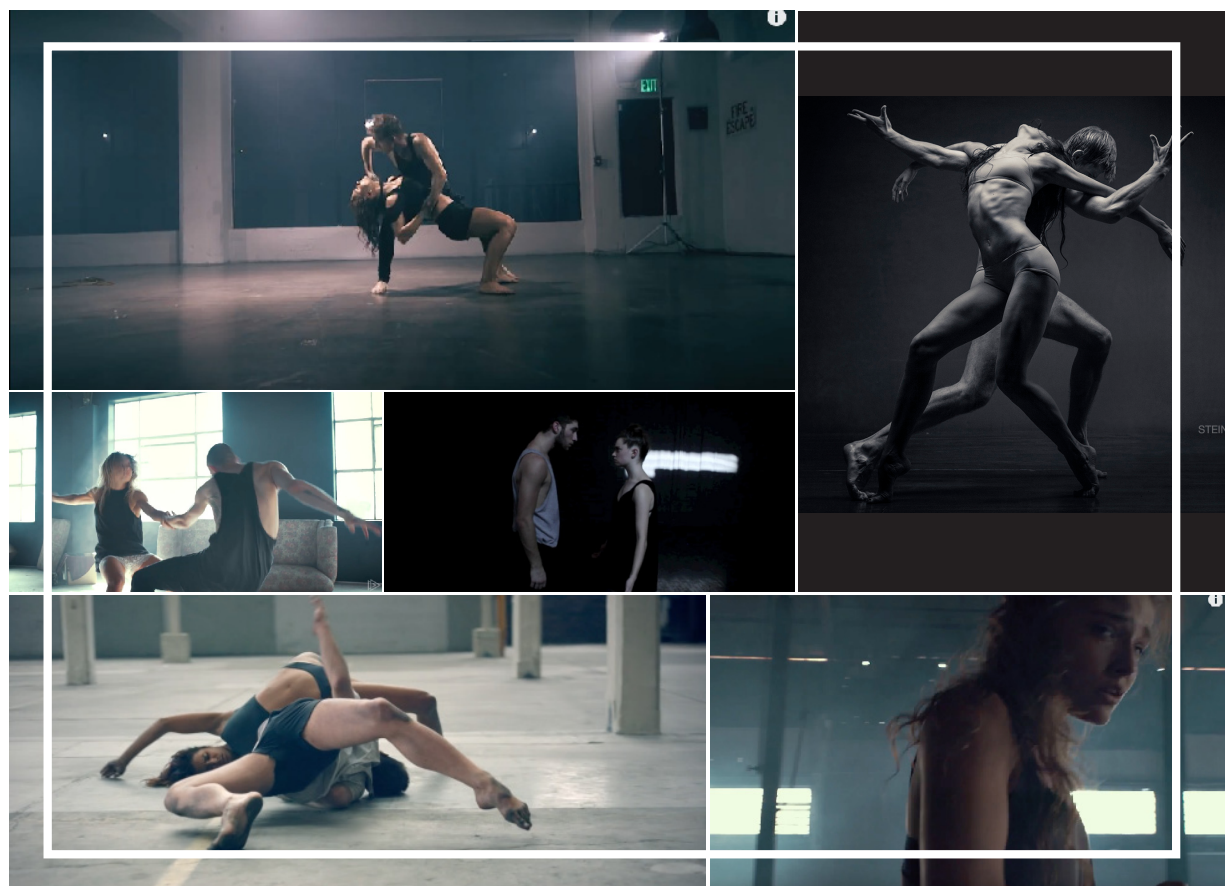


Figura 05. Síntesi dels principals referents

Elaborada la primera cerca de referents que sintetitzen de manera global el resultat estètic esperat, s'ha fet una segona cerca desglossant l'estètica en **to i estil, ritme, i localitzacions**, per tal de trobar exemples audiovisuals que s'aproximessin al projecte en qüestió.

To i estil

Pel que fa al to i estil, s'ha apostat per una estètica en blanc i negre, recolzant la decisió en l'aproximació teòrica prèvia. Aquests referents mostren un tractament del blanc i negre i la il·luminació que es desitja trobar en la realització del projecte; amb contrastos de llum que ajuden a donar protagonisme a l'expressió gestual dels personatges, qüestió que s'ha considerat important en un vídeo coreogràfic. Els referents de la Figura 6 ajudaran a configurar l'estètica pel que fa a la tonalitat tractada amb la il·luminació.



Figura 06. Referents de to i estil

Ritme

Com a exemples de ritme, s'han seleccionat referències amb un ritme frenètic i dinàmic que a la vegada donin protagonisme a diferents moviments dels personatges, per exemple amb el recurs de reassignació de velocitat:



Figura 07: Fotograma del film "Dance in Slow Motion – Dutch National Ballet." <https://vimeo.com/106158433>

En aquest primer cas, el vídeo dona protagonisme a la gestualitat dels ballarins, incidint en l'expressió corporal gràcies al joc de variació de la velocitat.



Figura 08: Fotograma del film "James Bay – Let it Go Dance, a Breakup Story" <https://www.youtube.com/watch?v=lpVf5-aTgys>

Un referent principal pel que comporta el ritme del film és **Tim Milgram**, un director de Los Angeles conegut per la realització de vídeos coreogràfics d'estil cinematogràfic, que s'aproxima al resultat que es busca del projecte. Es presta especial atenció a la tècnica de càmera amb l'estabilitzador on els moviments són precisos i potents. "Let it Go Dance" i "Holding on" són dues de les seves peces audiovisuals on es pot visualitzar la tècnica emprada del director. Els moviments endavant i endarrere agilitzen el film i aporten dinamisme, així com una sensació de proximitat dins el film. A més, cada moviment està predeterminat segons la coreografia i ajuda a aquesta a descriure la història explicada.

En el primer cas, amb "Let it Go" s'explica la història d'una parella que acaba una relació. És per tant un film que narrativament també té bastantes semblances amb *The One* que s'ha utilitzat com a principal referent global i de ritme. Al llarg del film, els dos ballarins interpreten una discussió de parella on la gestualitat i l'expressivitat són els protagonistes, de manera que arriba a l'espectador emocionalment.



Figura 09: Fotograma del film "Ellie Goulding – Holding on coreography" <https://www.youtube.com/watch?v=P12H7xAoXrY>

En el cas de "Holding on", també del director Tim Milgram, es narren sentiments d'impotència i angonya de la protagonista, que coincideixen amb el projecte en qüestió. En aquest cas, el tractament dels plans està molt cuidat segons la coreografia i la seva gran varietat aporta un ritme frenètic.

Localització

En el cas de la localització i amb el suport de l'aproximació teòrica, s'ha cercat un referent que situés el protagonisme únicament en els dos ballarins. És per això que l'ideal que es busca és un local auster, buit, i que no distregui l'espectador de la història narrada. Amb un altre exemple del director Tim Milgram, es pren de referència aquest vídeo coreogràfic on els dos intèrprets són el centre d'un local gris i auster.



Figura 10: Fotograma del film "Greed – A story. Told by Jade and Josh" <https://www.youtube.com/watch?v=gEMAstoliKE>

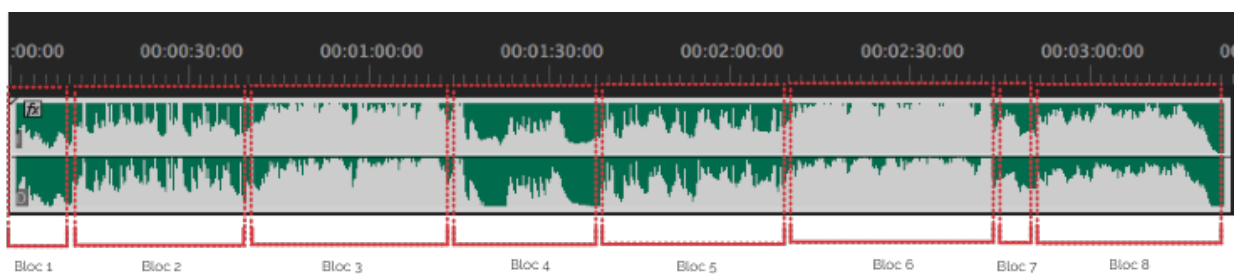
4.2

Waveform

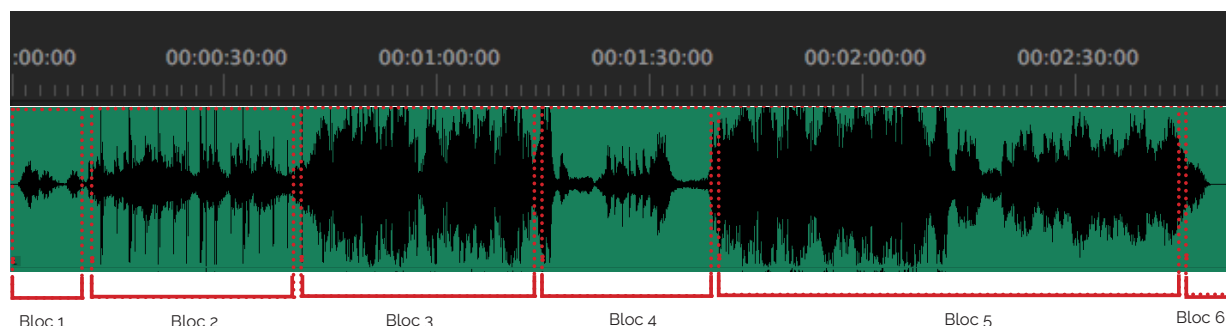
El waveform d'una cançó és la representació gràfica de las variacions d'amplitud d'ona al llarg del seu transcurs. Es representa en l'eix y (vertical) l'amplitud de la senyal d'ona i en l'eix x (horitzontal) el temps.

Extreure el waveform d'una cançó resulta molt útil en projectes com el present, ja que ens ajuda a visualitzar els canvis d'amplitud de l'ona de manera gràfica. Això significa que ens ajuda a dividir les parts de la cançó, de manera que tindrem un esquema molt visual de com està estructurada: variacions rítmiques, daltabaixos, punts forts, silencis. És una eina útil per tal de concordar música amb els canvis de pla, que en una peça com la present és essencial.

D'aquesta manera, s'ha analitzat el waveform de la nostra cançó i s'ha desglossat:



Un dels primers problemes que es van plantejar a l'hora de pre-produir el film, va ser el timing. Es contava amb els mateixos ballarins per tal que duguessin a terme la coreografia, i fins que no es va contactar amb ells no es va poder començar a treballar en ella. És per aquesta raó que es va decidir fer un arranjament i acurtar-la, per tal de poder arribar als resultats esperats dins el timing. Un cop fet l'anàlisi del waveform, es va plantejar acurtar-la eliminant el bloc 6. D'aquesta manera, es va tornar a desglossar:



Bloc 1.

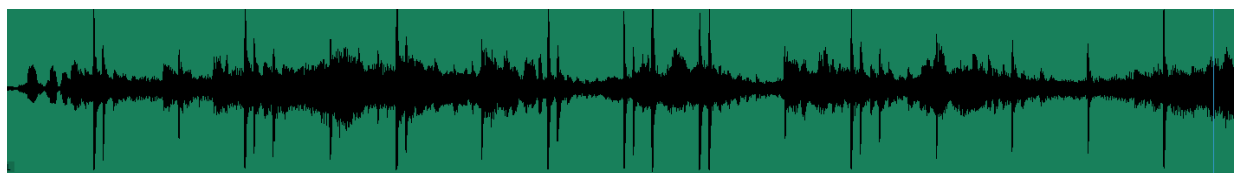
0:00 – 0:02 Base d'introducció.

0:02 – 0:10 Primeres notes introductòries



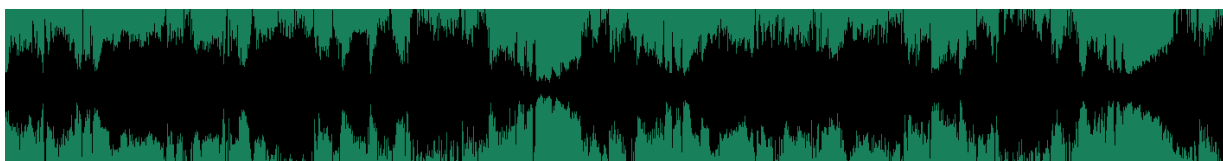
Bloc 2.

0:11- 0:42 Primers dos vuits, una estrofa, melodia tranquil·la. Calma.



Bloc 3.

0:43 – 1:14 Primer chorus. Dues voltes. Principi del caos, augment de la tensió, caos.



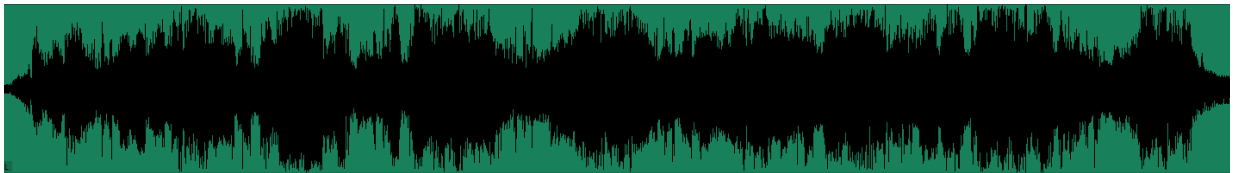
Bloc 4.

1:14 – 1:36 Vuit, silencis i base instrumental. Calma.



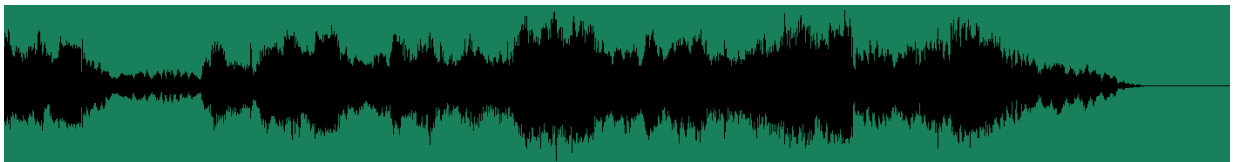
Bloc 5.

1:37 – 2:10 Segon chorus, dues voltes. Augment directe del ritme i tensió. Caos.



Bloc 6

2:11 – 2:48. Declivi del ritme sec. Calma. Base instrumental i coro.



4.3

Localització

Partint de la idea que es buscava una localització interior i austera, es va fer una recerca de locals que es poguessin llogar per hores per tal de fer el rodatge. Es va pensar en sales d'actes de centres cívics, sales de reunions d'hotels i garatges, entre d'altres. Els requisits van ser:

- Un local tancat de 60 m2 o més, necessaris per tal de fer un rodatge de la coreografia en condicions òptimes.
- Que no tingués entrada de llum natural, o si en tingués, que es pogués cobrir. Un requisit necessari per tal de poder fer ús de la llum artificial i no dependre de la llum natural.
- Que no superés el pressupost establert.
- Que tot i auster, fos coherent amb l'estètica buscada.

Es va contactar amb un total de 26 possibles localitzacions -Veure Annex 01- i finalment, es va seleccionar el Centre Cívic Sant Martí de Provençals.

Sant Martí de Provençals.

Es tracta d'un centre cívic que disposa d'una sala d'actes de 220m². És ampla i disposa d'una tarima. Com avantatges: pot donar joc a la coreografia, és austera i per tant coherent amb l'estil, a més disposa de cortines corredisses per tal d'evitar la llum natural. Desavantatges: el color de les parets és més aviat estrident i pot comportar reducció de protagonisme als personatges. El terra no és el millor per realitzar una coreografia.

El Centre Cívic Sant Martí de Provençals va posar a la disposició del projecte moltes facilitats per tal que el projecte tirés endavant. Tot i que no va ser la primera opció, les condicions de disponibilitat i l'ajustament al pressupost van facilitar la decisió de seleccionar aquest espai i descartar la resta.



Figura 11: Sala d'Actes del Centre Cívic Sant Martí de Provençals.

4.4

Càsting

El càsting és un punt crucial en la peça final, ja que els dos personatges conformen el tot del film. Per això, aquest punt és decisiu per aconseguir el resultat esperat. Primerament, s'ha realitzat una **cerca de referents** per tal de conduir la recerca del càsting final.

Carlo

Durant tota la coreografia mostra la desesperació, la força, la impotència. Per això, ha de ser un ballarí molt expressiu i preferentment, amb faccions dures que puguin transmetre de manera potent la ràbia i angoixa interior.

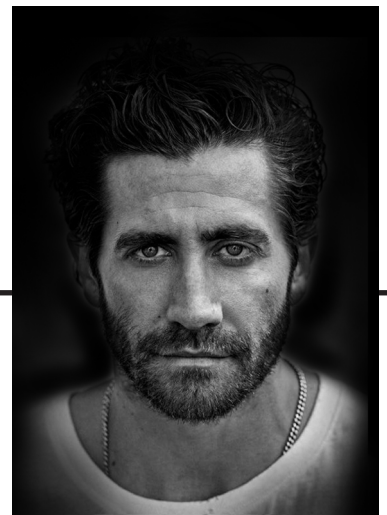
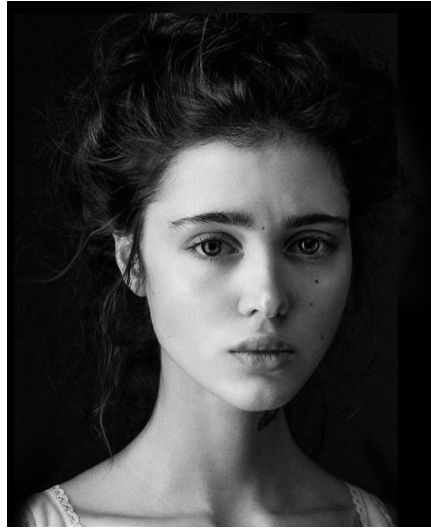


Figura 12. Referents del personatge Carlo



Mia

En aquest cas, la protagonista es mostra indecisa durant la coreografia i trista. S'ha buscat per tant una ballarina també expressiva amb un toc d'innocència, amb els ulls grans i faccions suaus.



Figura 13. Referents del personatge Mia

Finalment es va contactar amb la ballarina
Andrea Ibáñez, que coincidia amb els
requeriments buscats per la història del film.

Arran del seu contacte, es va fer una pre-selecció
de diferents possibles ballarins per tal que inter-
pretessin el Carlo.



Figura 15: Andrew Merlan



Figura 14: Andrea Ibáñez

La decisió final es va decantar cap a l'intèrpret
Andrew Merlan, que comptava amb més experiència
que la resta i el vincle amb la ballarina era més potent,
un factor que es va considerar important per tal
d'aconseguir una interpretació òptima.

4.5

Direcció artística

The One no és només un projecte que busca la realització d'un vídeo coreogràfic. Busca despertar emocions, fer sentir a l'espectador sentiments i gust pel tractament audiovisual. És per això que la direcció d'art en aquest projecte ha estat primordial, ja que és el pilar que sustenta tot el treball.

En el moment de prendre decisions sobre la direcció artística del projecte, el marc teòric ha servit de gran ajuda per fer una aproximació a la psicologia de les emocions de l'espectador.

Primerament, es va considerar que el vídeo no podia tractar-se simplement de la visualització d'una coreografia, tot i que ella sola ja comportava despertar certes reaccions per la seva potència emocional. El film havia de tenir una història darrere, transmetre-la, aproximar l'espectador als personatges. Per fer-ho, no es pot tractar simplement d'un vídeo seqüència de la coreografia; cal que estigui compostat per diversos plans que facin partícip l'espectador.

A més, al tractar-se d'un format que s'aproxima al videoclip i el que es busca és agilitat, ritme, dinamisme, i la varietat de plans ho aconseguia. Per reflectir millor els sentiments dels personatges, es va decidir acompanyar la coreografia de plans curts i detall en els quals es pogués observar millor la seva expressivitat i aportar dramatisme. Justament amb l'intent de despertar els sentiments dels personatges principals, en la direcció artística es va decidir inclinar l'obra amb un toc nostàlgic, melancòlic. És per això que es va optar per buscar un look blanc i negre que no desviés la mirada de l'espectador.

4.6

Estilisme

De la mateixa manera que passa amb la localització i seguint el suport teòric, s'ha donat importància a l'estilisme per tal que la cohesió amb l'estètica fos la més acurada possible. Per això, es va decidir apostar per un estilisme més aviat senzill i sense pretensions. Es tracta de la història d'una ruptura, un fet quotidià que l'espectador provablement haurà viscut, i per tant cal que es senti el màxim identificat. És per això que l'estilisme serà sense pretensions i s'aproximarà a un estil quotidià o casual.

La decisió final del vestuari aposta per colors neutres i amb textures semi-transparentes i opaques, seguint l'aproximació teòrica.



Figura 16: Estilisme dels personatges. Dreta: Mia. Esquerra: Carlo

4.7

Guió tècnic

El guió tècnic és el document on es planifica la realització del projecte. És un document indispensable per tal d'estructurar la totalitat del film, definint el nombre de plans, l'enquadrament, el moviment de càmera i detalls de cada projecte en concret. En aquest cas la cançó serà l'eix vertebral del guió tècnic.

El guió tècnic, així com l'storyboard, seran la pauta que ens ajudarà a realitzarà de manera més eficaç i eficient el rodatge posterior.

Nº	STORYBOARD	DESCRIPCIÓ DEL PLA	MÚSICA	DURACIÓ
1		PG Entrada de la música - Introducció. Estàtic i primers passos del Carlo. Travelling cap endavant.	<i>Primeres notes</i>	3'
2		PP Primer pla de Mia. Entra a pla Carlo i s'acosta a l'hombro esquerra de la Mia. El Carlo la mira i ella segueix mirant a l'horitzó.	<i>I've got chills...</i>	2'
3		PG Pla obert del perfil de la parella. Mia s'inclina cap endavant mentre Carlo l'agafa.	<i>... they're...</i>	2'
4		PG Pla obert del perfil de la parella. Mia s'inclina cap endavant mentre Carlo l'agafa.	<i>...multi...</i>	1'

GUIÓ TÈCNIC

THE ONE

Nº	STORYBOARD	DESCRIPCIÓ DEL PLA	MÚSICA	DURACIÓ
5		PSencer Perfil. Mia s'aixeca dels braços de Carlo. Moviment de travelling	..-plying...	2'
6		PP .Curt i poca profunditat de camp	And I'm...	1'
7		PG Perfil Travelling seguint els moviments de la parella.	...losing the control,	6'
8		PP A ras del terra. Mia passant per les cames de Carlo. Estàtic (steadycam)	'cause..	1'
9		PG Travelling amb steadycam, seguim el moviment dels dos personatges: la Mia es puja sobre el Carlo i baixa per la seva esquena. Moviment des del perfil dels dos, seguint el foc de la Mia.	the power you're supplying, is electrifying	6'
10		PG Pla obert del perfil de la parella. Carlo aixecant a Mia.		1'

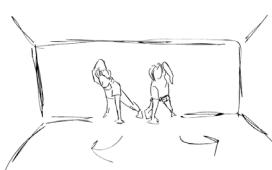
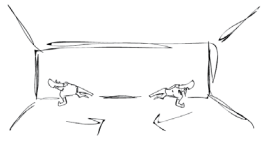
GUIÓ TÈCNIC

THE ONE

Nº	STORYBOARD	DESCRIPCIÓ DEL PLA	MÚSICA	DURACIÓ
11		PS. Volta de la Mia i el Carlo, Mia pujada sobre ell.	<i>You better shape..</i>	3'
12		PG. Pla frontal i simètric dels dos ballarins. Aixequen la cama i fan un gir. Tripode	<i>up, 'cause you...</i>	3'
13		PG Travelling amb steadycam seguint els moviments dels ballarins, simètric. Cap endavant i cap enrere. Fins que la Mia es puja sobre del Carlo.	<i>...need a man, and my heart is set on you.</i>	11'
14		PS De perfil, la Mia pujada amunt del Carlo. Cau sobre d'ell.	<i>You better shape up,</i>	4'
15		PP La Mia i el Carlo agafats. La Mia es resisteix i finalment es separa del Carlo. Moviment endavant i endarrere amb steadycam.	<i>...you better...</i>	3'
16		PG Perfil de Carlo i Mia. La Mia es separa del Carlo. Tripode.	<i>...under...</i>	3'
17		PP El Carlo fa una voltereta enrere mentre es separa de la Mia.	<i>...-stand...</i>	2'

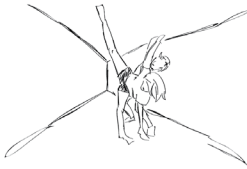
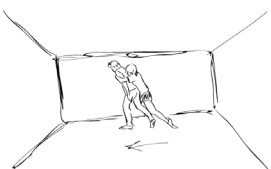
GUIÓ TÈCNIC

THE ONE

Nº	STORYBOARD	DESCRIPCIÓ DEL PLA	MÚSICA	DURACIÓ
18		PS La Mia encarada davant del Carlo. Corre cap a la seva direcció i es puja sobre ell.	...	2'
19		PG. Travelling seguint el moviment dels ballarins. La Mia sobre el Carlo, girant sobre si mateix (dues voltes). Finalment la baixa i queden els dos abraçats.	...to my heart I must be true...	6'
20		PP El Carlo agafa a la Mia, estan abraçats. Intenta apropar-la, i la Mia (dubtant), al final el rebutja.	Oh, you're the one that I want. The one that I want... The one that I need...	22'
21		PG. La Mia es separa del Carlo. Travelling amb steadycam, moviment cap enrere	You better shape...	4'
22		PG Frontal, simètric, a ras del terra. Els dos personatges s'estiren al terra. Tripode	...up...	1'
23		PS Gir de la Mia i el Carlo sobre si mateixos; s'allunyen.		3'
24		PG Frontal, simètric, a ras del terra.	'cause you...	1'

GUIÓ TÈCNIC

THE ONE

Nº	STORYBOARD	DESCRIPCIÓ DEL PLA	MÚSICA	DURACIÓ
25		PS Gir de la Mia i el Carlo sobre si mateixos. Es tornen a ajuntar.	<i>need a..</i>	3'
26		PP Frontal, simètric, a ras del terra. S'incorporen i s'ajunten.	<i>...man...</i>	3'
27		PP La Mia i el Carlo abraçats. Travelling d'enrere cap endavant. Es segueix el moviment dels dos personatges, que s'estiren i s'incorporen fins aixecar-se.	<i>...and my heart is set on you.</i>	7'
28		PG Quan s'incorporen, el Carlo agafa a la Mia i li dona una volta sobre seu.	<i>You better shape up, ...</i>	4'
29		PG. La Mia baixa de sobre el Carlo. Segueixen agafats.	<i>...you better under-...</i>	4'
30		PG Es separen, i els dos donen una volta sobre ells mateixos. Al acabar-la, la Mia es llança sobre l'esquena del Carlo.	<i>...-stand...</i>	3'
31		PG. De perfil, la Mia acaba de caure sobre el Carlo i ell segueix caminant cap endavant arrossegant-la.	<i>... to my heart I must be true...</i>	5'
32		PS El Carlo rebutja a la Mia. Ella se'n va caminant cap enrere, i queden encarats.	<i>Oh, you're the one..</i>	4'

GUIÓ TÈCNIC

THE ONE

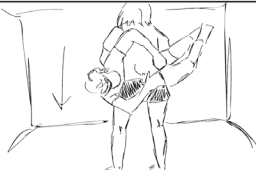
Nº	STORYBOARD	DESCRIPCIÓ DEL PLA	MÚSICA	DURACIÓ
33		PG. Mia i Carlo un davant de l'altre. El Carlo corre cap a ella i s'abraça a la seva cintura. Ella no l'agafa i va lliscant-se cap al terra.	<i>... that I want...</i>	3'
34		PP El Carlo al terra, i la Mia s'obre pas i comença a caminar cap endavant.	<i>... the one that...</i>	2'
35		PG. La Mia caminant cap endavant i el Carlo intentant seguir-la.	<i>... I want...</i>	2'
36		PP El Carlo intentant agafar la Mia. Ella segueix caminant cap endavant.	<i>The one that I</i>	3'
37		PP. La Mia fa dues passes i para de caminar, sense girar-se. El Carlo ja no la segueix. Estirat al terra, es queda mirant-la sense saber què fer. Aixeca la mirada i sap que ja la perdut.	<i>...need...</i>	4'

Figura 17: Guió tècnic

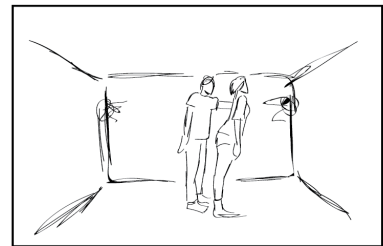
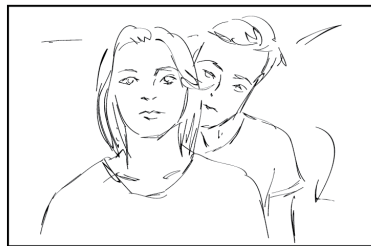
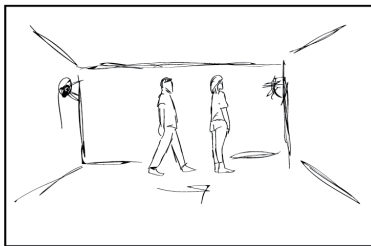
4.8

Storyboard

Paral·lelament, es va definir el guió gràfic que ajudarà a visualitzar la narració final del vídeo. Generalment conegut com Storyboard, es tracta d'un seguit d'il·lustracions que defineixen de manera visual el seguit de plans que es duran a terme, tot allò prèviament descrit en el guió tècnic. En el cas del present projecte cada imatge s'acompanya de la part de la cançó corresponent, per tal de visualitzar millor la progressió del film.

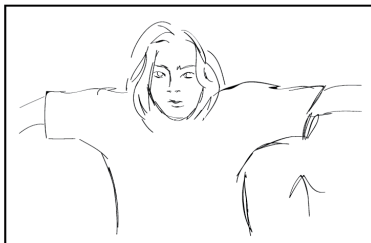
A continuació, es mostra l'storyboard que s'ha portat a terme.

STORYBOARD THE ONE



I've got chills...

... they're...



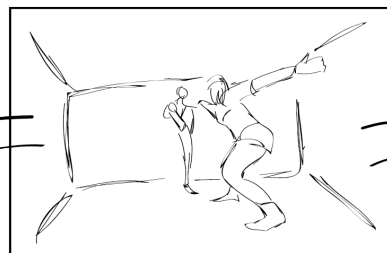
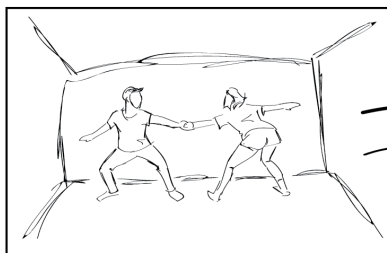
...multi-...

...-plying...

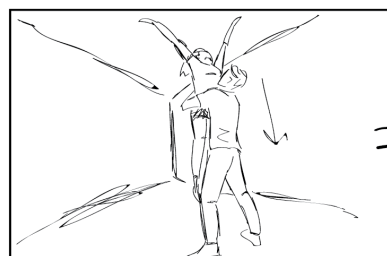
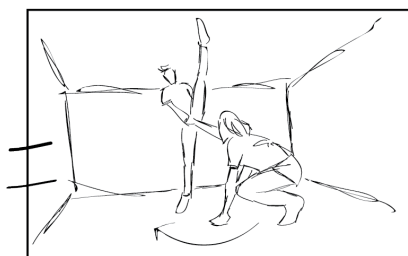
And I'm...

STORYBOARD

THE ONE

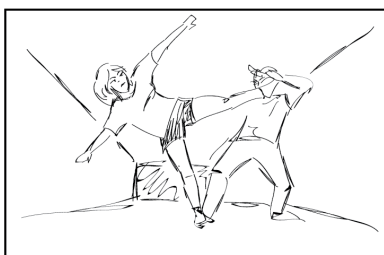
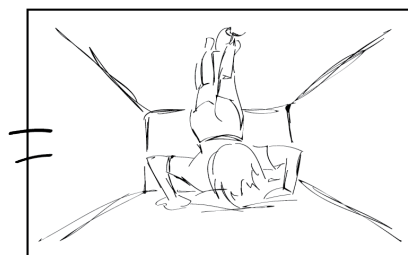


...losing the control,



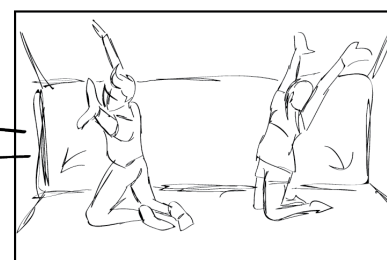
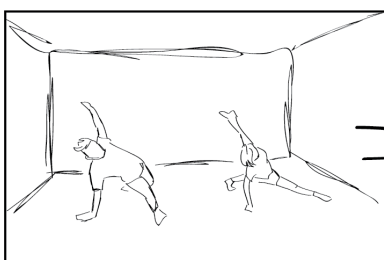
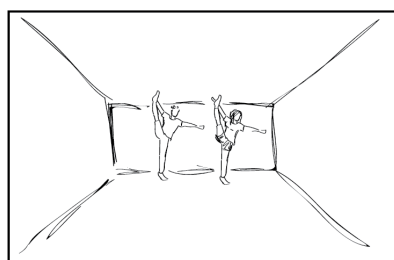
'cause..

the power you're



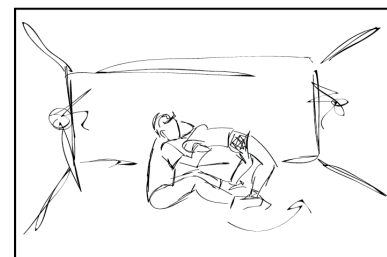
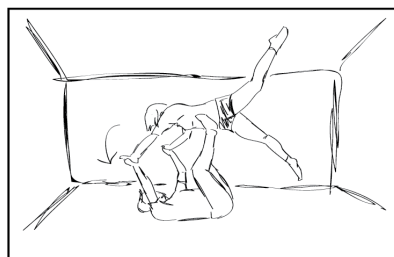
supplying, is electrifying

You better shape..



up, 'cause you...

...need a man, and my heart is set on you.



You better shape up,

...you better...

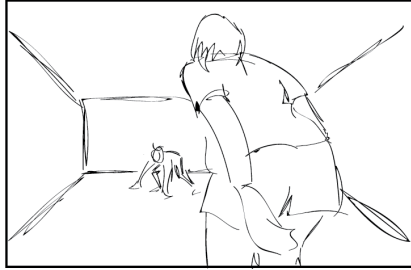
...under...

STORYBOARD

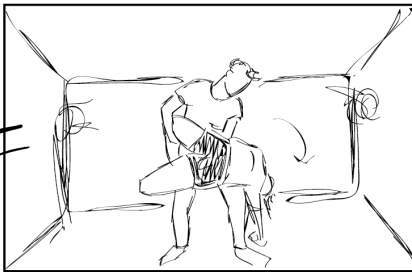
THE ONE



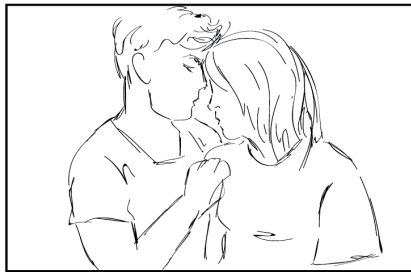
..-stand...



...to my heart I must be



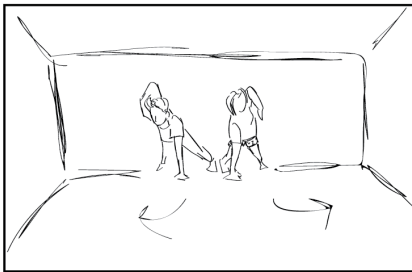
...true...



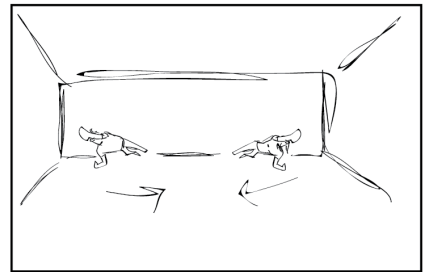
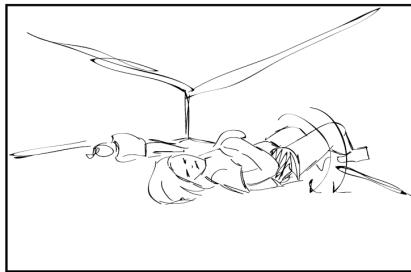
Oh, you're the one that I want.
The one that I want...
The one that I need...



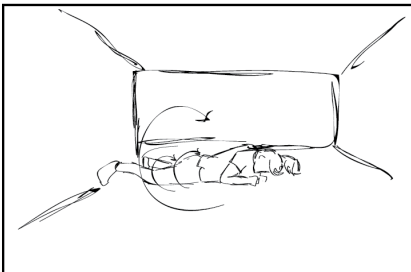
You better shape...



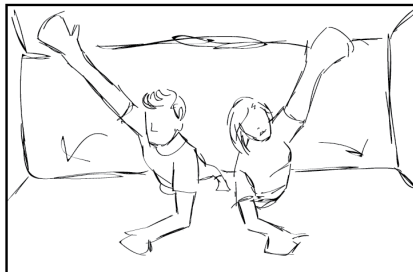
...up...



'cause you...



need a..



...man...



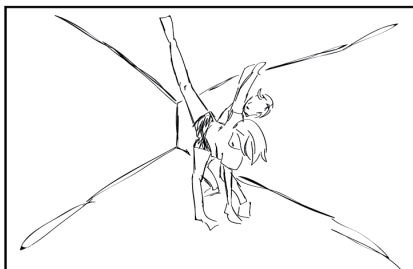
...and my heart is set on you.

STORYBOARD

THE ONE



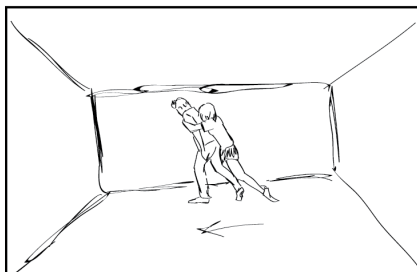
You better shape up, ...



...you better under-...



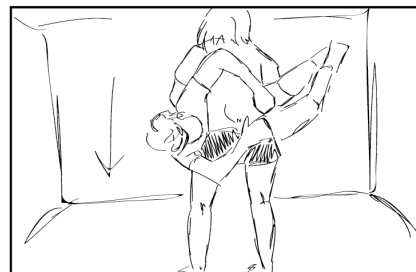
...-stand...



... to my heart I must be true...



Oh, you're the one..



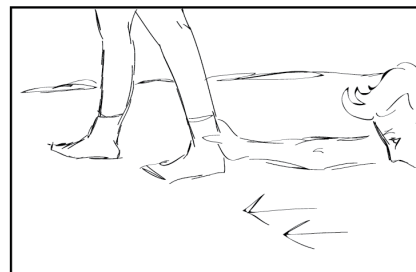
... that I want...



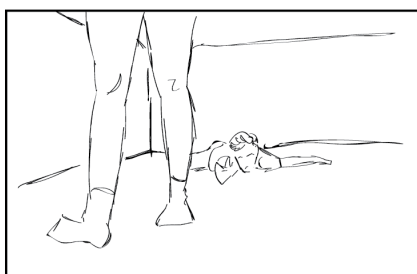
... the one that...



... I want..



The one that I



...need...

Figura 18: Storyboard

4.9

Pla de planta

Un element important en el present projecte és el pla de planta; un croquis que detalla tot aquell element que tindrà lloc a l'espai físic on es portarà a terme el rodatge. Com en aquest cas es tracta d'una única escena on transcorre tota la filmació, s'ha elaborat un únic pla de planta que ajudarà a visualitzar de quina manera es distribuïran els elements: personatges, il·luminació, i els diferents focus de càmera. En format zenital, s'ha il·lustrat la col·locació dels personatges i la càmera segons el pla a enregistrar, per tal de tenir una visió general de l'estructura de la filmació.

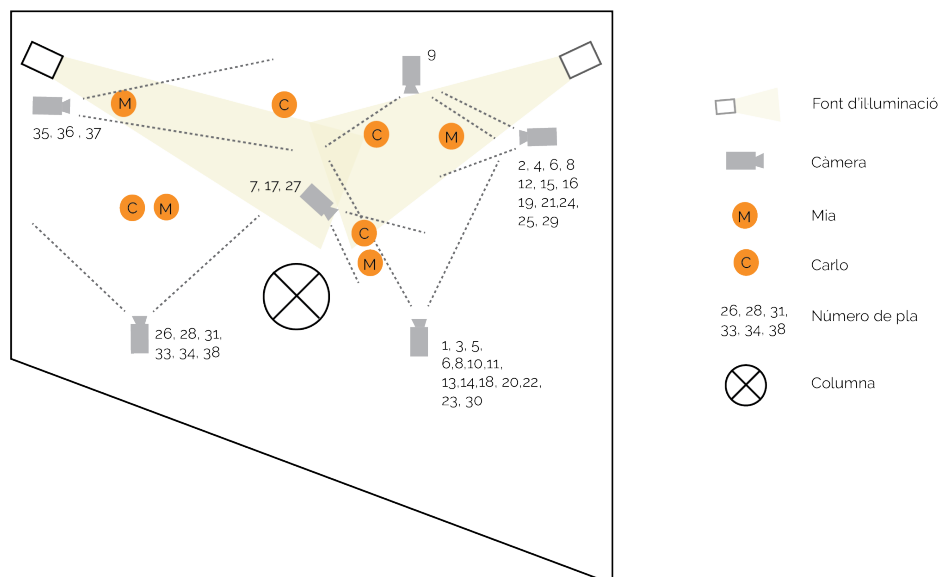


Figura 19: Pla de planta

Pla de rodatge

Una part important per tal d'aconseguir realitzar el rodatge en un timing ajustat com en aquest cas, és elaborar la planificació del rodatge al detall. D'aquesta manera, s'estructura l'ordre d'enregistrament dels diferents plans per tal de realitzar-los de manera eficaç. És també una eina útil per tal d'organitzar l'equip tècnic i artístic, per fer-los arribar en el moment adient. En aquest cas, es tractava d'un rodatge d'un únic dia.

DATA	TANDA	HORA	Tipus de pla	# Pla	CÀMERA	DESCRIPCIÓ	PERSONATGE	CALL EQUIP	CALL ELENC
23 Abril 2017	Matí	10-12h	PG tràvelling Plans recurs	Recurs	A7s Objectiu Rokinon cine 14 mm DJI Ronin-M	Enregistrament de plans generals seguint de principi a fi els personatges amb la coreografia sencera. Plans Recursos	Mia i Carlo	8.00h	10.30h
		12-14h	PG estàtics Plans	1 3 12 14 16 22 24 26 27 33	A7s Objectiu Rokinon cine 14 mm Tripode	Enregistrament de plans generals de la coreografia sencera, amb tripode.	Mia i Carlo.	12.00h	12.00h
	Tarda	16-17h	PG tràvelling per parts	6 7 9 11 13 15 18 19 21 23 29 30 31 32	A7s Objectiu Rokinon cine 14 mm DJI Ronin-M	Enregistrament de travelling per parts de la coreografia segons els plans estipulats al Guió tècnic.	Mia i Carlo	15.30h	16.00h
		17h-18h	PP	2 4 6 8 17 34 35 37	A7s Objectiu Canon 24mm f2.8 IS USM DJI Ronin-M	Enregistrament de plans curts de les escenes a ressaltar l'expressió dels personatges.	Mia i Carlo	17.00h	17.00h
		18h-19h	PD	20 27 36	A7s Objectiu Rokinon cine 50mm f1.4 DJI Ronin-M	Enregistrament de plans detall del rostre dels personatges, amb moviment de la càmera natural i estabilitzador.	Mia i Carlo	18.00h	18.00h

Figura 20: Pla de rodatge

4.11

Full desglossament

Per sintetitzar tot el rodatge, s'ha realitzat un full de desglossament que consisteix en un anàlisi i llistat detallat de tots aquells elements necessaris per produir cada escena. És un document visual que ajuda a preparar el rodatge. En aquest cas, es compta únicament amb un full de desglossament ja que la producció es basa en una única escena.

TÍTOL: The One				
Localització: Centre Cívic Sant Martí de Provençals		Escena #1 Seqüència #1		
Data: 23/04/2017	INT	EXT	DIA	NIT
ACTOR	PERSONATGE		VESTUARI	
Andrea Ibáñez	Mia		• Brusa carn • Top • Pantalons negres • Mitjons negres	
Andrés Merlan	Carlo		• Samarreta gris • Texans negres • Mitjons negres	
EQUIP TÈCNIC	ATREZZO		IL·LUMINACIÓ	
• Sony A7s • DJI Ronin • Maleta de llums • Trípod	Tela per tapar objectes		2 focos de alògens de llum continua	
Transport	Cotxe			

Figura 21: Full de desglossament

Pla de treball

Un altre element essencial és el pla de treball. Amb aquest document, s’ha pogut sintetitzar cronològicament totes les tasques per tal de tenir una visió global del timing.

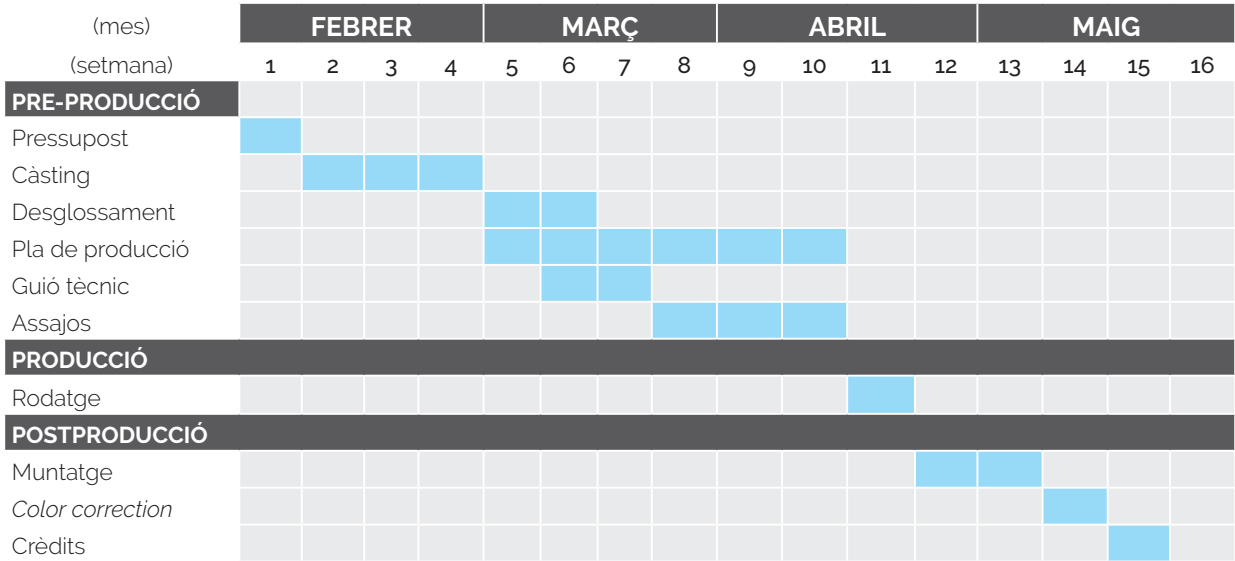


Figura 22: Pla de treball - Diagrama de Gantt

Material tècnic

Per tal de dur a terme la materialització del projecte ajustant-se a les expectatives inicials, s'ha iniciat una cerca de les diferents possibilitats de material amb les quals enregistrar el film. Les característiques del videoclip han complicat que es pugui realitzar amb material propi, i és per aquesta raó que es va optar per llogar material de baix pressupost però suficient qualitat. Es van estimar les següents possibilitats:

Càmera	Estabilitzador
Sony A7s	DJI Ronin-M
Canon 5d Mark III	Glidecam H-2000
Canon 5d Mark II	
Sony a7R	

Figura 23: Possible material tècnic per llogar

Finalment, amb el consell de tècnics professionals del sector audiovisual i tenint en compte les característiques del projecte, es va decidir comptar amb el següent material:

Sony A7s

Es tracta d'una càmera de lents intercanviables especialitzada en l'enregistrament de vídeo. Compta amb característiques interessants com l'elevat rang dinàmic, alta sensibilitat, Full Frame i la possibilitat d'enregistrar a 50fps (1080) i 120fps (720). A l'annex 03 s'adjunten les especificacions tècniques. Un altre punt a favor és el baix pes, que facilita la mobilitat amb l'estabilitzador.

Juntament amb la càmera, es van llogar 3 objectius: Rokinon cine 14mm f/2.8, Canon 24mm f/2.8 i Rokinon cine 50mm f/1.4, per tal d'aconseguir els diferents plans estipulats.



Figura 24: Sony A7s. Extret de: <http://bit.ly/2r7b3dP>



Figura 25: DJI RONIN - M. Extret de: <http://bit.ly/2qmKMLq>

DJI RONIN - M

Tenint en compte la tipologia de plans que es busquen en el projecte, l'ús d'estabilitzador que permeti crear moviment suau i professional. S'ha escollit el DJI Ronin-M, un estabilitzador Gimbal facilitarà l'estabilització dels plans. S'adjunten a l'annex 04 les característiques tècniques. D'una altra banda, es va comptar amb tres focus d'il·luminació halògena.

També es va comptar amb tres focus d'il·luminació halògena, proporcionats per la Universitat Autònoma de Barcelona i un trípode d'adquisició pròpia.



Figura 26: Focos de llums halògena. Extret de: <http://bit.ly/2qZafto>

4.14

Pressupost

Quan es du a terme un projecte d'aquestes característiques en format professional, un dels passos essencials és pressupostar la realització de la peça, per tal de presentar-ho al client.

En aquest cas, s'ha realitzat un pressupost aproximat del que seria realitzar aquest projecte amb les despeses d'equip tècnic i artístic, amb la idea de realitzar el projecte de manera low-cost.

S'ha realitzat un pressupost global segons els diferents conceptes de costos (pre-producció, equip tècnic, equip artístic, material, lloguer, transport i dietes) que aporta una visió general del repartiment de despeses, i d'altra banda el pressupost desglossat, que determina com es reparteixen els costos de cada concepte.

	CONCEPTE	PRESSUPOST
1	Costos de Pre-producció	246€
2	Costos d'equip tècnic	800€
3	Costos d'equip artístic	160€
3	Costos de lloguer	145€
4	Costos de material	35€
5	Costos de transport	20€
6	Costos de dieta	65€

Figura 27: Pressupost per concepte

Concepte			
Costos de pre-producció			
	Tarifa/hores	Hores	Total
Guió	10€	5	50€
Storyboard	10€	10	100€
Localització	12€	8	96€
Total			246€
Costos d'equip tècnic			
	Tarifa/hores	Hores	Total
Director	30€	8	240€
Productor	20€	8	160€
Dir. fotografia	15€	8	120€
Dir. art	15€	8	120€
Montador	10€	16	160€
Total			800€
Costos d'equip artístic			
	Tarifa/hores	Hores	Total
Ballarina 01	10€	8	80€
Ballari 02	10€	8	80€
Total			160€
Costos de lloguer			
	Tarifa/dia	dies	Total
Sony A7s	85€	1	85€
DJI Ronin	60€	1	60€
Total			145€
Costos de material			
	Total		
Vestuari	35€		
Costos de transport			
Cotxe	20€		
Costos de dieta			
	Cost/persones	Persones	Total
Esmorzar	5€	7	35€
Dinar	10€	3	30€
Total			65€
	Total	1311€	

Figura 28: Pressupost desglossat

PRODUCCIÓ

Una vegada concretats tots els elements essencials per elaborar el film, comença la següent fase: donar vida al projecte. La producció és la captació de les imatges que s'han estipulat en el treball previ de la pre-producció, en aquest cas, en un únic rodatge. És en aquest apartat on s'explica el procés de producció realitzat en el projecte.

5.1

Equip tècnic i artístic

Guió i direcció: Gemma Rozas

Direcció d'art: Oscar Julca

Il·luminació: Laia Freixanet i Víctor Xavier Monzó

Ajudants tècnics: Maria Pruaño i Nil Cabañell

Muntatge: Gemma Rozas

Intèrprets: Andrea Ibáñez , Andrew Merlan

Coreografia: Andrew Merlan



5.2

Rodatge

Les condicions del projecte feien possible que el rodatge es pogués realitzar tot en un mateix dia, i és així com després de tota la laboriosa part de pre-producció, es va captar el material. La localització -sala d'actes del Centre Cívic Sant Martí de Provençals- estava reservada de 10-14h i de 16-20h i d'aquesta manera el rodatge es va dividir en dues fases.

Primerament, es va recollir el material llogat de 8h a 10h, per tal de poder estar a la localització a temps per preparar-ho tot abans del rodatge. La primera crida va ser la dels ajudants tècnics per tal d'anar a recollir el material i començar a preparar-lo abans de citar als actors. Els tècnics d'il·luminació i direcció d'art es van citar a les 10h al centre cívic, i ja a les 11h es va citar als actors.

La primera part del rodatge (11h-14h) va consistir en l'enregistrament dels plans generals i plans recurs. Aquests estaven programats com a punt de partida del videoclip, la base principal i eren imprescindibles per portar a terme



Figura 29: Fotograma de "The One"

el muntatge final. A més, la multiplicitat d'aquests va servir de recurs si fallaven altres plans. En aquesta primera part del rodatge es va enregistrar la coreografia de principi a fi, tant amb l'ús de l'estabilitzador com amb el trípod.

La decisió de realitzar aquests primers plans a primera hora de rodatge es va decidir conjuntament amb els intèrprets; es considerava que seria la part més feixuga i que requeria un nivell d'intensitat més elevat tant per ells com per l'equip tècnic, així que es va decidir fer-ho primerament per tal d'aprofitar al màxim l'energia de tots els participants.

En aquesta primera fase, el temps programat per preparar tot l'equip tècnic abans de la citació amb els intèrprets es va allargar i va fer endarrerir tota la filmació. La preparació de l'steadycam, la il·luminació, la preparació de la localització; va requerir més temps del que es pensava inicialment degut a l'escàs equip tècnic. Tot i que el rodatge es va endarrerir una hora, gràcies a que el pla de rodatge s'havia estipulat amb un marge de possible error, es van poder enregistrar els plans estipulats.

A les 16h, després d'una pausa per dinar, es va reprendre la segona part del rodatge. Aquesta estava organitzada per tal d'enregistrar plans generals per parts, plans curts i detall dels personatges. Per fer-ho, la coreografia es va dividir en fragments, una decisió que afavoria l'enregistrament del pla amb l'estabilitzador i a més beneficiava els ballarins, que es podien concentrar en moviments i expressions específiques, aportant plans molt més acurats. Així, si la primera part es tractava de la coreografia tota sencera, en aquest cas es reprenia en moments concrets ja estipulats al guió tècnic. Per fer-ho, va ser necessari prestar especial atenció a l'storyboard, amb la finalitat d'evitar possibles errors d'incoherència de plans. En aquest cas, el moviment del travelling havia d'estar ben estudiat prèviament i evitar errors de focus que poguessin comportar errors sintàctics posteriorment.



Figura 30 Fotograma de "The One"



Figura 31 Fotograma de "The One"



Tot i el principal endarreriment del rodatge, es va poder realitzar tota la producció. Enregistrar en un únic dia va comportar alguns problemes. D'una banda, el fet de llogar el material per un sol dia implicava per una banda mobilitzar-se abans del rodatge a Premià de Mar i al centre de Barcelona, complicant el desplaçament. Per l'altra banda, tot i que es tenien els coneixements necessaris per tal d'utilitzar el material, el fet va comportar adaptar-se a aquest i assumir limitacions, ja que proporcionalment no es va poder treure'n tant partit com en el cas de poder-ho realitzar amb material propi. A més, impossibilitava realitzar proves prèvies i demanava més rigor i preparació del mateix dia de rodatge.



POST-

PRODUCCIÓ

La post-producció és la fase final de The One. Una vegada realitzat el rodatge, amb la post-producció es manipula tot el material digital per tal d'ordenar-lo i convertir-lo en el que serà la peça final. En aquesta fase, s'expliquen les diferents parts que s'han dut a terme en l'edició del material fins al resultat final.

6.1

Adobe Premiere Pro

En primer lloc, es va fer un visionat exhaustiu de tot el material. Amb un total de 3h enregistrades i 16GB, el primer visionat va ajudar a descartar tot aquell material que no seria d'utilitat. Tota la resta, es va organitzar per tal de facilitar l'edició.

Una vegada fet el primer visionat global i es van ordenar tots els clips, es va procedir a l'edició i muntatge, consistent en la decisió de la tipologia i ordre de plans: la sintàctica del film. En aquest cas, es va utilitzar el software Adobe Premiere Pro.

El primer pas va ser crear una seqüència que s'ajustés a les propietats del film enregistrat. En aquest cas, les propietats van ser AVCHD 10920 x 1080, a 50 fps. S'importa el material enregistrat i prèviament organitzat, així com la cançó.

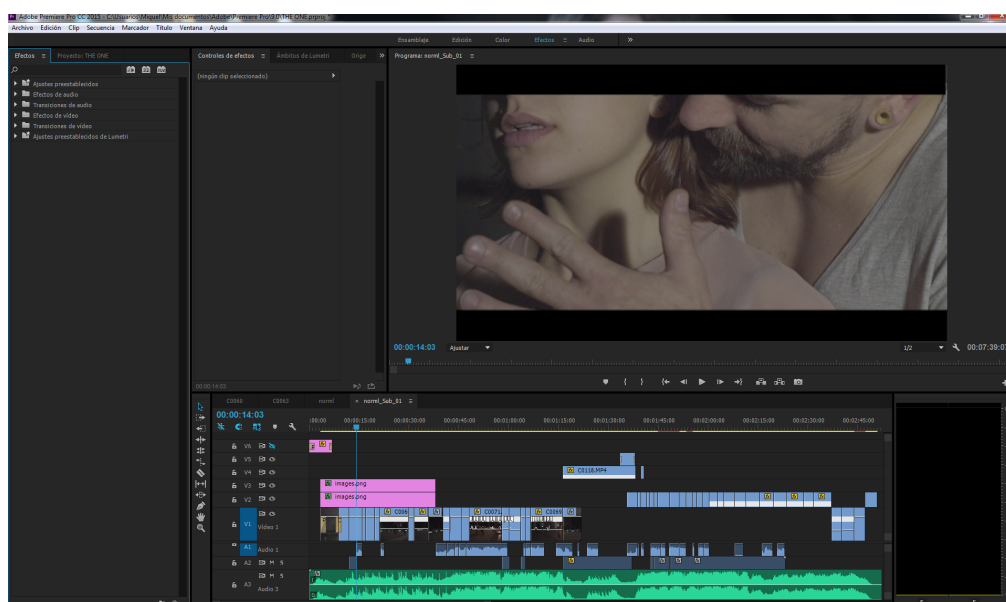


Figura 32. Seqüència del projecte d'Adobe Premiere Pro

A l'hora de muntar un vídeo que s'estructura a partir d'una cançó o material sonor, resulta més pràctic importar-lo en primer lloc, abans de crear l'ordre de plans. D'aquesta manera, la sintàctica del film es farà d'acord amb el ritme de la música, els seus diferents canvis i pauses, i el resultat tindrà una coherència audiovisual major.

Una vegada amb la cançó inclosa en la línia de temps, es va muntar la composició tenint sempre en compte el ritme de la cançó per afavorir el dinamisme desitjat.

En el moment del muntatge es va seguir el màxim possible l'ordre establert en el guió tècnic, tot i que van haver-hi petits canvis ja fossin per errors de rodatge o per plans recurs que s'adaptaven millor; com per exemple la introducció del film. En un principi, es va establir començar amb un Pla General amb la Mia i en Carlo fora de pla. A l'hora de muntar-ho, es va observar que no tenia tanta potència com un pla detall que marqués l'expressió dels protagonistes per entrar en context de manera directa.

Tot i que el software empleat disposa d'un gran ventall de possibilitats, en aquest cas només es va utilitzar per construir la continuïtat sintàctica i l'elaboració de petits efectes com la distorsió de velocitat en alguns plans. Tenint en compte que en aquest projecte es dóna especial importància a l'estètica, la post-producció segueix amb l'etalonatge i el software DaVinci Resolve.



6.2

Da Vinci Resolve

Davinci Resolve és un software especialitzat en edició i etalonatge que utilitza un sistema de nodes –simil·lar a les capes d'altres softwares com Adobe Photoshop– que permet corregir el coloring del film, amb un ventall de possibilitats molt més ampli que Adobe Premiere Pro.

Una de les principals facilitats del programa és la possibilitat que brinda d'importar el projecte sencer prèviament realitzat des de Premiere. Així, es pot editar cada tall tal com ho podríem fer amb Premiere.

Una vegada importat, es va realitzar una primera fase d'etalonatge, consistent en igualar l'estètica dels diferents plans. Comptant que han estat enregistrats amb diferents focals variava l'il·luminació d'alguns plans, i és per aquesta raó que es va procedir a equilibrar-los per generar una coherència. A més, com s'ha comentat a l'apartat de Pre-producció: direcció artística, es va crear una estètica blanc i negre, jugant sobretot amb els contrastos per tal d'exaltar les faccions dels protagonistes. S'ha afegit una vinyeta negra per tal d'aportar protagonisme als personatges a la vegada que s'ha procurat per la mateixa raó crear un degradat desenfocant part del fons d'alguns plans.



Figura 33. Fotogrames de "The One". D'esquerra a dreta, abans i després de la correcció del color

El resultat

THE ONE

bit.ly/rozas-theone

Síntesi del projecte

Com a síntesi de la memòria de producció, s'ha realitzat un esquema que resumeix gràficament tot el procés des de la ideació del projecte fins la materialització, per tal de veure el flux de treball realitzat.

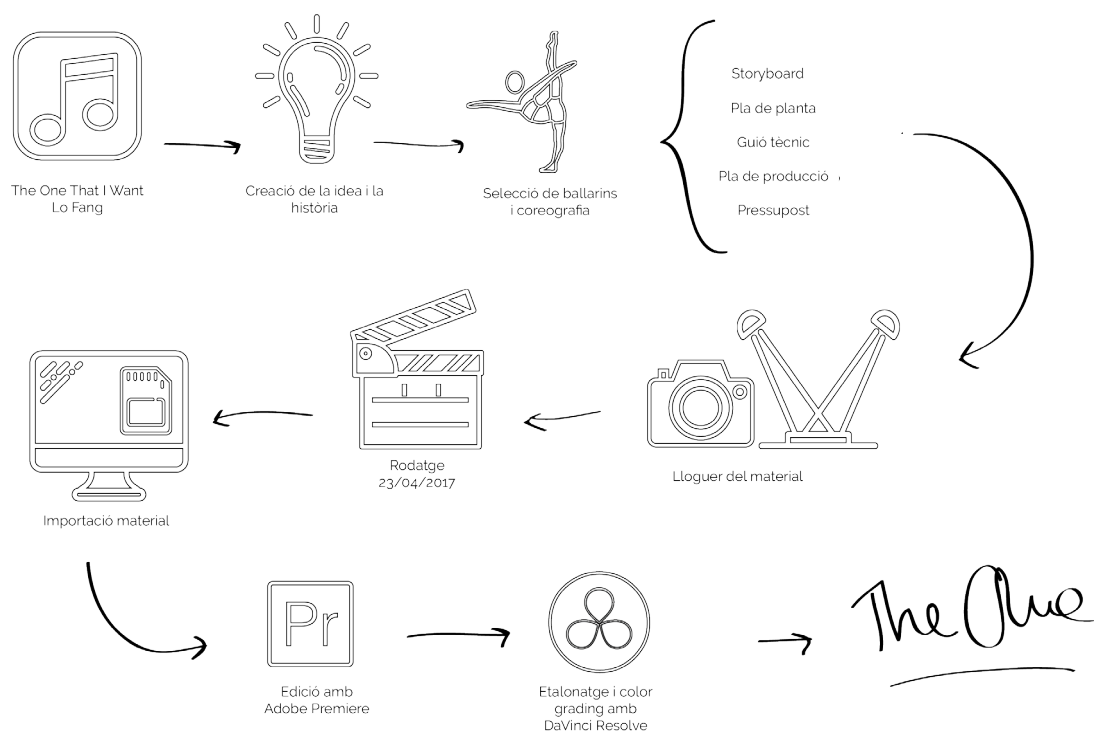


Figura 34. Síntesi del flux de treball

CONCLUSIONS

The One ja no és el projecte en ment que tenia fa prop d'un any. *The One* és una peça elaborada de principi a fi que, sobretot, ha aportat un gran aprenentatge.

Primerament, cal remarcar la base fonamental de tot projecte: **la planificació**. És essencial i imprescindible proporcionar una bona inversió de temps en aquesta, tot i que els resultats no siguin visibles fins més endavant. La planificació comporta **agilitat, eficàcia i sobretot eficiència**, i tot i que es consideri que en aquest projecte s'ha planificat al detall, no s'ha pogut evitar alguns que altres imprevistos i errors. Tots aquests, s'han anat intentat arreglant en la mesura del possible, mentre el projecte ha anat agafant forma. Es podria dir que aquest projecte ha estat una corba d'evolució: mica en mica s'ha anat aprenent de cada experiència, i en cada fase s'ha pogut aplicar una mica més de coneixement.

Analitzant els **objectius generals** proposats, es pot afirmar que s'han pogut realitzar amb èxit, i els **objectius específics** en part també. S'ha aconseguit realitzar un projecte de principi a fi, participant en cadascun dels processos i coneixent la vessant psicològica de l'estètica audiovisual. Es considera que s'ha pogut realitzar un vídeo **capaç d'explicar una història** a partir de la coreografia i la música, capaç també d'aproximar a l'espectador als personatges. Si partim de les expectatives que tenia en ment per a *The One* un any enrere, puc dir que el resultat final no les ha complert del tot, això sí, tenint en compte les condicions es podria dir que el projecte era més aviat ambiciós i a pesar d'això i dins d'aquestes limitacions, es considera que **s'ha aconseguit un resultat final correcte**.

Es pot concloure per tant que d'aquest projecte m'emporto l'aprenentatge de plantejar-me una idea i posar-la en pràctica, així com estar preparada a **superar imprevistos i ser resolutiva**. M'emporto la satisfacció d'haver-lo pogut realitzar de principi a fi, sempre amb la consciència de tots aquells elements a millorar de cara a noves propostes.

El treball de fi de grau és més que un simple projecte. Suposa el final d'una etapa, però també el començament d'una nova. Posa en evidència els coneixements que s'han pogut aprendre al llarg de quatre anys universitaris, no només coneixements teòrics sinó pràctics. Significa estar preparat per **veure del que ets capaç** abans i després de realitzar-lo, i en el meu cas, ha marcat un canvi.

The One ha estat per a mi, tot un repte. Iniciar una idea des de zero, amb un pressupost limitat i amb un equip tècnic més aviat reduït és, si més no, vertiginós. Amb les condicions que suposava, puc dir que sí estic orgullosa de tot el treball. *The One* no és només la peça final. És el tot: la planificació, la dedicació, l'esforç, la superació dels imprevistos. És l'**aprenentatge professional, però sobretot personal**. És veure del que sóc capaç ara, del que he après i del que encara –per sort– em queda per aprendre.

El fet de preparar i planejar *The One*, crear una idea des de zero i posar-hi tota la meva passió m'ha fet créixer les ganes de seguir-ne creant de nous. I això és el que m'emporto, això és el més important.

AGRAÏMENTS

LEONOR BALBUENA
JUDITH BELMONTE
ROSER BELMONTE
NIL CABAÑELL
LAIA FREIXANET
MARIA GARCIA
ANDREA IBÁÑEZ
CLARA IBARS
OSCAR JULCA
ANDREW MERLAN
VICTOR XAVIER MONZÓ
MARIA PRUAÑO
JULIO ROZAS
CENTRE CÍVIC SANT MARTÍ DE PROVENÇALS



BIBLIOGRAFIA

- Arteseros, J. (2013). La creación de emociones a través del uso de patrones de montaje en las secuencias de clímax narrativo (Máster). Escuela Politécnica Superior de Gandía.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1996). Estética del cine (1st ed.). Barcelona: Paidós.
- Bafta Guru. Walter Murch: On Editing. (2013). Youtube. Recuperat de: <http://bit.ly/waltermurch>
- Beardsley, M. C. y Hospers, J. (1976). Estética. Historia y fundamentos. Madrid: Cátedra.
- Bordwell, D. (1996). La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F.; di chio, F. (1991) Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós, 1991-
- Choi, Y; Kim J.; Kyouun, J; Hyun, D; Jeung, J (2007) "A study on the Expression of Emotions using lights in Appareal Types". Recuperat de:
- Colleta, Mariana. Pascual, Laura (2011): Las emociones experimentadas por un alumno, mediante la ejecución de una obra musical, condicionan el aprendizaje?
- Diversos autores (2006) Atlas ilustrado de fotografía digital práctica. Madrid: Susaeta Ediciones
- Frías, V. (2016). La narrativa del montaje y la postproducción audiovisual: Cómo cambiar el significado de un film a través de la edición. (Trabajo Final de Grado). Universidad de Extremadura.
- Heller, E. (2004). psicología del color, Barcelona: Gusravo Glli
- Hernández, J. (2014). Luz suave y luz dura: cómo sacarles partido. DZoom. Recuperat el 22 Gener 2017, de <http://bit.ly/2kDjWIQ>
- J. Rodríguez-Lopez; J.I Aguado (2013). Propuesta metodológica para el análisis del videoclip audiovisual. Quaderns del CAC, nº39 vol. XVI.
- Loiseleux, J. (2004). La luz en el cine. Barcelona: Paidós
- Martin, M (1958) La estética de la expresión cinematográfica. Madrid: Ediciones Rialp
- MURCH, W. (2003) El momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico. Madrid: Ocho y Medio
- Plutchick, Robert (1991). The Nature of emotions. American Scientist, vol. 89.
- Rodríguez López, J., Aguaded Gómez, I.: "Estilo y estética en el vídeo musical : creando una tipología clip". Estilo y estética en el vídeo musical : creando una tipología clip. Nº 103, págs. 50-58, (2016). ISSN 0213-084X
- Sánchez Noriega, J. (2006). Teorías y Lenguajes: elementos del lenguaje audiovisual, A J. Sánchez Noriega, Historia del cine (3rd ed., pp. 26-45). Madrid: Alianza Editorial.
- Sedeño, A. (2007). Narración y descripción en el videoclip musical. Razón Y Palabra, nº56.
- Sherer, Klaus (2005). Los efectos de las emociones. New Delhi
- Thompson, K. (1995). El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós.



ANNEX

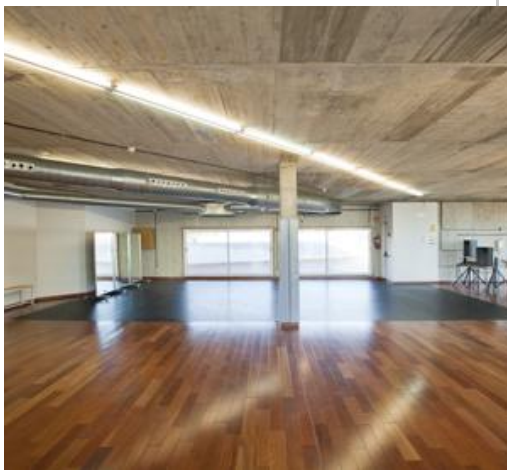
Annex 01: Llistat de possibles localitzacions

Local	M2	Contacte	Preu	Fotografia
Hotel Front Marítim	55m2	Sandra	200€ aprox media jornada	
COIB Planta 1 i 3	70 m2	Covadonga Picallo. 627952049 Elisabet Pou epou@coib.cat	270€ + 150€ de vigilància cap de setmana 215€ + 150€ si ets col·legiat.	
Hotel Barceló Atenea Mar	55m2 (Sala Barceloneta i Nova Icària)	ventas2.bcn@barcelo.com	360€ mitja jornada 420€ jornada completa	
	45m2 (Sala San Sebastián)	ventas2.bcn@barcelo.com	320€ mitja jornada 400€ jornada completa	

Mar Bella centre esportiu	Sala Tatami	marbella@elconsell.cat ANNA OSETE Albert Castro	30€/hora, gratuit només per 2 hores, m'ho poden confirmar la mateixa setmana.	
	Sala Peixera		30€/hora, gratuit només per 2 hores, m'ho poden confirmar la mateixa setmana.	
	Sala Formac ió		30€/hora, gratuit només per 2 hores, m'ho poden confirmar la mateixa setmana.	
Plató Camaleon Coworking	ciclora ma 85m2		5h - 110€+IVA	

Espai d'ARS	90m2,40m2 y 80m2	http://www.espaciosmascreativos.com/espacios/magatzem-dars/	8€/hora	
	Sala Benet i Jornet 70m2		23€/hora	
El Pumarejo (sala de concerts)	70m2	http://www.espaciosmascreativos.com/espacios/el-pumarejo/	20€/hora	
Sala Noble. Centre Cívic Cal Agustí	90m2	http://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/ca/espais/sala-noble-0	31,61€/h 130€ en total aprox.	

Centre Cívica Can Cotxeres	Sala mitjana 65-100m2 (4 sales)		8.47€/hora - 42.35€/hora (depèn del tipus de taxa) http://cotxeresborrell.net/elcentre/cessio-despais/tarifes/	
Centre Cívica Casinet d'Hostafrancs	Estudi 136 m2	cotxeres-casinet@secretariat.cat		
	Sala 4 170 m2			
Can Verdaguier	Sala D'expressió corpora l: 91m2	http://www.canverdaguier.com		
	Sala d'Actes : 91 m2	http://www.canverdaguier.com		

C.C La Barceloneta	Sala C. 100m2		17€/h	
	Sala Carme n Amaya. 120m2		20,59€/h	
C.C El Coll	Sala d'Actes . 110m2	ccecoll@ccecoll.org	18,15€/hora - Fora d'horari: es suma 18,39€/hora. - Diumenges: 22,55/hora Horari: dissabtes de 16-21h i diumenges de 17-21h	

Parc Sandaru	200m2	info@ccparcsandaru.cat	24,61€/hora ó 36€/hora http://ajuntament.barcelona.cat/ccivics/files/1395337308_Tarifes%20espais%20CC%20Parc%20Sandaru%202014%20(2).pdf	
El Carmel	110 m2	cccarmel@qsl.cat	Dipòsit: 151.38 € Lloguer sala d'actes: 5h x 30.25 €/h = 151.25 € Neteja: 2h x 16.94 €/h = 33.88 € Vigilància: 5 h x 19.36 €/h = 96.80 € TOTAL IVA INCLÒS: 281.93€	
Casa Orlandai	98m2 Sala Talitha	espais@casaorlandai.cat		

C.C Sant Martí de Provençals	Sala D'actes 220 m2	danielarrando @lleuresport.cat	gratuït enviant sol·licitud per part de la Universitat	
	Gimnàs 170 m2		gratuït enviant sol·licitud per part de la Universitat	

Annex 02: Comparació de preus pel lloguer de material

Càmera	masQvideo	casanova	relendo	Aclam foto	Avisualpro	teloalkilo
Canon EOS 5D mark III	102,85€/dia	95€ + 2000 fiança	des de 45€/dia	85,50€	96,80€ (24-105mm)	85€
Canon EOS 5D mark II	96,80€/dia	-	des de 60€/dia (pack)	•	-	80€ (24-70mm) 60€ cos
Canon 5D IV	-	1.	des de 80€/dia	-	96,80€ cos	-
Sony A7s	84,70€/dia	75€ + 2000€ fiança	des de 45€/dia 85€/dia amb Set de 5 focals fixes	75€/dia amb focals 45€/dia sola	60,50€ dia cos 96,80€/dia focals	50€ cos 30€ adaptador Canon
Steady	relendo		Avisualpro		teloalkilo	
DJI Ronin	des de 60€/dia		96,80€ + assegurança		100€	
Glide HD 2000	des de 30€/dia		25€		30€	

Annex 03: Especificacions tècniques de la Sony A7s

Detalles	
Peso	446 g
Dimensiones	Aprox. 126,9 x 94,4 x 48,2 mm
Imagen	
Resolución	12
Formato de foto	RAW, RAW y JPEG, JPEG extra fino, JPEG fino, JPEG estándar
Formato de video	XAVC S / formato AVCHD versión 2.0, MP4
Sensor	CMOS Exmor de fotograma completo de 35 mm (35,6 x 23,8 mm)
Montura	Lentes con montura tipo E de Sony
Profundidad y espacio de color	14 bits
Control de exposición	
Balance de blancos	Balance de blancos automático, luz diurna, sombras, nublado, incandescente, fluorescente (blanco cálido / blanco fresco / blanco diurno / luz del día), flash, temperatura de color (de 2500 a 9900 K) y filtro de color (de G7 a M7: 15 pasos, de A7 a B7: 15 pasos), personalizado, bajo el agua
Enfoque	AF con detección de contraste, 25 puntos de enfoque. Enfoque automático de disparo sencillo (AF-S), AF continuo (AF-C), enfoque manual directo (DMF), enfoque manual
Obturación	Control electrónico, transversal vertical, tipo de plano focal

Sensibilidad	Fotografías: ISO 100-102400, Vídeos: equivalente a ISO 200-102400 (ambos ampliables a 409600, para fotos: ampliable a 50)
Modos de disparo	Automático (iAUTO, automático superior), AE programado (P), prioridad de apertura (A), prioridad de velocidad de obturación (S), manual (M), selección de escena, barrido panorámico, vídeo
Modos de medición	Multisegmento, Centro ponderado, Puntual
Temporizador	2 y 10 segundos
Flash	
Zapata	Sí
Almacenamiento	
Tarjetas soportadas	SD, SDHC, SDXC, MEMORY STICK PRO DUO
Grabación Video	
Aspecto	4:3, 16:9
Audio	Micrófono estéreo incorporado o ECM-XYST1M / XLR-K1M (se vende por separado)
Grabación	AVCHD: 1920 x 1080 (50p/28 Mbps/PS, 50i/24 Mbps/FX, 50i/17 Mbps/FH, 25p/24 Mbps/FX, 25p/17 Mbps/FH), mp4: 1440 x 1080 (25 fps/12 Mbps), 640 x 480 (25 fps/3 Mbps)
Resolución de vídeo	1920 x 1080: 60 fps, 50 fps, 30 fps, 25 fps, 24 fps

Visualización	
Visor	Visor electrónico OLED XGA (color) de 1,3 cm (tipo 0,5), cobertura 100% y 2.359.296 puntos
Pantalla	7,5 cm (tipo 3.0) TFT panorámico y aprox. 921.600 puntos
Cobertura del visor	100%
Conectividad	
Conexiones físicas	Microconector HDMI® (tipo D); BRAVIA Sync (menú de enlace); PhotoTV HD; reproducción de fotografías en 4K. Soporte de accesorios con bloqueo automático compatible con el adaptador de zapata suministrado. Terminal de micrófono (miniconector estéreo de 3,5 mm), terminal de auriculares (miniconector estéreo de 3,5 mm), conector de mando vertical
Alimentación	
Batería	Batería recargable NP-FW50
Cargador	BC-TRW
Operatividad	Temperatura: De 0 °C a 40

Annex 04: Especificacions tècniques del DJI RONIN - M

GENERAL

Funciones integradas

Tres Modos de Operación
• Modo Suspendido
• Modo Vertical
• Modo Maleta
Módulo IMU integrado e independiente
Estabilizador DJI Especializado accionado con motores codificados
Módulo Bluetooth
Conexión USB
Receptor de 2,4 GHz
Sensor de Temperatura
Procesador DSP de 32-Bit DJI Advanced
Compatible con Receptor D-Bus

CARACTERÍSTICAS MECÁNICAS Y ELÉCTRICAS

Corriente de funcionamiento

• Corriente Estática: 300mA (@16V)
• Corriente Dinámica: 600mA (@16V)
• Corriente de Arranque: Max 10A (@16V)

Temperatura de funcionamiento

-15 a 50 °C (5 a 120 °F)

Peso

2.3kg (5.07lb) totalmente cargado con manillar

Dimensiones del estabilizador

500mm(A) x 210mm(P) x 420mm(A)

PERIFÉRICOS

Dimensiones del soporte de la cámara

Profundidad máxima, desde el centro de masa en la base de placa de la cámara: 120 mm
Altura máxima medida desde la parte superior de la base de la placa de la Cámara: 195 mm
Anchura máxima: 160 mm

Conexiones de alimentación de accesorios

12V P-Tap Regulado x 2, USB 500mW x 1, DJI Lightbridge x 1

Entrada de alimentación GCU

Batería 4S Ronin-M

Conexiones

Control Remoto 2.4 GHz, Bluetooth 4.0, USB 2.0

Requerimientos del software Assistant (PC/MAC)

Windows XP SP3; Windows 7; Windows 8 (32 o 64 bit); Mac OS X 10.9 o superior

Requerimientos del software Mobile Assistant

Dispositivo Móvil: iOS 6.1 o superior, Android 4.3 o superior

RENDIMIENTO

Peso de carga (valor de referencia)

3.6kg (8lb)

Rango angular de vibración

± 0.02°

Velocidad máxima de rotación controlada

Eje Vertical: 90°/seg
Eje Horizontal: 100°/seg
Eje de Rotación: 30°/seg

Rango de tope mecánico

• Control en el eje Vertical: 360°
• Control en el eje Horizontal: de +105° a -190°
• Control en el eje de Rotación: ± 110°

Rango de rotación controlado

• Control en el eje Vertical: 360°
• Control en el eje Horizontal: +105° / -190°
• Control en el eje de Rotación: ± 25°

